Мои воспоминания. Часть первая. Лавры

Сергей Михайлович Волконский

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Русский театральный деятель, режиссёр, критик, мемуарист.

- Князь С. М. Волконский
  - Часть первая

-
- ГЛАВА 1
- ГЛАВА 2
- ГЛАВА 3
- ГЛАВА 4
- ГЛАВА 5
- ГЛАВА 6
- ГЛАВА 7
- ГЛАВА 8
- ГЛАВА 9
- ГЛАВА 10

- notes
  - 1
  - 2

Князь С. М. Волконский
Мои воспоминания

Часть первая
Лавры

Лавр! Что может быть восхитительнее того, что этим звуком в нашем представлении вызывается! Символ всего высокого; символ высоких достижений и высоких признаний; символ высоких полетов, заоблачных парений. «Грозная вьюга вдохновенья», «облеченная в святой ужас и блистание глава», «смущенный трепет» и «величавый гром других речей». Какие только картины не встают в воображении нашем при воспоминании о крепком, зеленом, лоснящемся листке! От победителя на Олимпийских играх до венчания Петрарки в Капитолии; от увенчанного хмурого чела Наполеона до засыпанной венками, в улыбке утопающей танцовщицы; от красногубой задорной шансонетки, грызущей пахучие листы, до недвижного лика смерти, бледно почиющего в темно-живой зелени; от пыльного шелеста иссохших венков, перевитых блеклыми лоскутьями умолкнувших восторгов, до благоуханного пара, поднимающегося из кипящего котелка. Сколько вас, листьев, и как разно человек с вами обходится. И брызгами взлетающий в воздух зеленый фонтан, и дрожащими крылами ниспадающий, на землю возвращающийся дождь, и к земле клонящиеся, на плиту могильную ложащиеся ветки!.. Весь человек, и дух и прах его — под лаврами.

А само дерево? И как только это случилось, что именно его выбрал человек выразителем своих полетов, своих восторгов, своего благоговения? Но уж другой древесный знак был бы немыслим, как немыслим иной знак мира земного, кроме оливы, иной знак мира духовного, кроме пальмы, иной знак силы гражданственной, кроме дуба, иной знак скорби, кроме ивы плакучей. Дивное дерево — могучие корни, своенравный ствол, странные ветви, таинственная шапка, священные листы. В шелесте их говорит история мысли человеческой, от оракулов древности до скончания земного мира. А запах их! Как они ломаются, когда их мнешь! Войдите в старый итальянский сад, в молчаливые ходы меж его зеленых стен; войдите в то время, когда только что пострижена садовником, выровнена ножницами темная растительная гладь. Слышите терпкий, живительный запах? Этим запахом дышат в своих зеленых углублениях мраморные изваяния; этот запах прорезают дерзкие, из мраморных скважин вырвавшиеся водометы; в безмолвии этого запаха каменные, мхом обросшие лохани с переполненных краев

роняют ленивый лепет своих немолчно-звонных струй. Немолчная вода, немые изваяния и — сильный запах растительной жизни сквозь раненые листья…

Физическая сущность лавра погружается в покой, запах утешает, и целительный сок навевает дрему; духовная его сущность будит внимание, настораживает око, и лавры Мильтиада с раскрытых вежд Фемистокла отгоняли сон. Зато кто ими венчан, тот на них почиет. Путь к лавру — в гору, из низин; лавр — на горе, и все кругом — внизу. До лавра — труд, борьба, победа; за лавром — слава; но не одна, кругом нее и лесть, и зависть, и яд «упоительного курева»: все низины людские кишат под гордою, раскидистой главой, и змеи пресмыкаются и корчатся под дымом фимиама…

Все это встает в моем сознании, когда берусь за перо, чтобы развернуть воспоминания о тех деятелях искусства, с которыми пришлось мне встретиться, поговорить о тех вопросах искусства, которым я уделял внимание на жизненном пути. «Лавры» я назвал первую часть моей книги. Думаю, понятно — почему. Не об одном искусстве будет здесь, и боюсь даже, об искусстве меньше всего; но все — от искусства. Ведь и от солнца — расцветают цветы и зарождаются черви. Лучи Аполлона жгут и не знают, что они зажигают, а еще меньше знают, что зажигается от их отраженного света. Но лавр произошел прямо от его огня.

Спасаясь от лучей вожделеющего бога, младая нимфа Дафна не могла нигде укрыться. Знойные стрелы преследовали, жгли ее; она изнемогала, руки взывали к небу, дыханье тяжелело, ноги отказывались — отказывались и остановились, остановились и вросли в землю. Под горячим приближением влюбленного бога из вскинутых пальцев брызнули ростки зеленых листьев, зеленой купой поднялись длинные белокурые волосы, с последним проблеском достигнутого покоя закатились когда-то страстные глаза — и юный трепещущий бог, настигнувший нимфу, остановился перед лавровым деревом…

Такова история нимфы Дафны и бога Аполлона. Таково, по греческой мифологии, сей дивной сказке человечества, происхождение Лавра.

ГЛАВА 1
Росси — Сальвини — Любительские спектакли в Петербурге — Памяти Алексея Стаховича — Андрие — Несколько впечатлений от Comedie Franpaise

Я был гимназистом, когда приехал в Петербург знаменитый итальянский трагик Эрнесто Росси. Это было в 1877 году, и с тех пор — мой интерес к вопросам театра. Никогда не забуду первого представления; он начал с «Отелло». Не могу описать впечатления. Это было что-то новое, громадное; новые стороны жизни, новые формы человечества, новый мир на нашей же земле. Помню, что все вокруг меня поблекло, потускнело: все реальное стало призрачно, и только это было действительно. В течение всего Великого поста, пока длились представления, я жил как во сне, я был в тумане. Мы имели абонемент, но пользовались каждым случаем, чтобы попасть в Мариинский театр. Родители были в дружеских отношениях с графиней Адлерберг, женою тогдашнего министра Двора, и часто мы ездили в большую министерскую ложу. Там была маленькая дверь и винтовая лестница, эта лестница была моим первым мостом в заветный мир сцены.

Однажды я отдал капельдинеру письмо с просьбой отнести по адресу. Каюсь, следующий акт я плохо слушал — так билось мое сердце. Но в антракте капельдинер вернул мне конверт, и я с гордостью показал родителям и брату фотографию Росси с собственноручной подписью. Фотографию эту я купил в магазине Дациаро и послал ему при французском письме, над которым прокорпел часа три… На следующем представлении мы с братом набрались храбрости и попросили капельдинера провести нас в уборную Росси. Мы застали нашего божественного Гамлета, курящего сигару. Мы представились; я сказал, что пришел поблагодарить за подпись. Помню совсем особенное впечатление, когда услышал, как этот же звонкий голос, который говорил с Офелией и с Горацием словами Шекспира, вдруг заговорил, обращаясь ко мне, обыкновенную житейскую дребедень. Мы с благоговением смотрели на разложенные и развешанные костюмы, на гримировальные карандаши, банки вазелина, лавровые венки и ленты. В уборной стояла суматоха от входящих и выходящих, от повторяемых вопросов, нерасслышанных ответов. Тут был Корсов, наш известный баритон, близкий друг

Росси. В стороне стояла красивая полная белокурая женщина. «Вот хозяйка», — сказал Росси. Это была француженка; он, как я узнал впоследствии, всегда возил с собой какую-нибудь временную подругу; эту звали m-me Gachet; она, улыбаясь, смотрела на нас; она держала в руке несколько лавровых листиков, пощипывала их красными губами, прикусывала белыми зубами и сказала, подмигивая: «Из этого будет хороший суп».

Раз после представления, выходя из театра пешком, мы с братом увидали у артистического подъезда небольшую кучку людей; подошли — оказались поклонники и поклонницы, ожидавшие его выхода. Тут я познакомился с ужасным явлением — театральные психопатки, кликуши искусства. Ждать на морозе или в грязи, трепетать при каждом движении раскрывающейся двери, осматривать его карету, заговаривать с его кучером — какое счастье! Поражала меня эта сплоченность, эта дружба, публичность этого оказательства своих чувств; это полное отсутствие ревности, эта взаимная исповедь, эта «коллективность» — какой-то коммунизм в любви. И все это топтание на морозе или в луже ради одной минуты. Дверь отворяется, мгновенное молчание; он появляется закутанный в меха. Гвалт и визг на всевозможных языках, воздушные поцелуи, несколько цветов взлетает в воздух, букет летит за ним в карету, m-me Gachet проходит через два-три объятия, столь же спешных, сколько страстных, захлопывается дверца, карета трогается… Очарованные, в восторженном молчании прикованы к месту… И такие «овации» повторялись каждый вечер. Ни в одной другой стране я этого не видел. В Петербурге это помешательство было особенно развито среди посетительниц итальянской оперы. Знаменитый тенор Мазини имел целый хвост дожидавшихся его почитательниц. Настоящие «мазинистки» ждали его не у театра, а у подъезда его дома на месте нынешней «Астории» — с цветами и конфетами, с бутылками вина. Он выходил из кареты и, гордо проходя мимо обожательниц, с презрением озирая подношения, говорил: «Передайте это Антонио», — и поднимался в свою квартиру. Да, прикосновение к чужим лаврам для некоторых, очевидно, необходимое дополнение к художественным переживаниям…

Наше привилегированное положение за кулисами не долго продолжалось: директор императорских театров барон Кистер сделал нам с братом строгое внушение и просил на сцену не ходить. Так прогнали меня оттуда, где двадцать два года позднее я сам был хозяином… Пришлось подчиниться; по лестнице мы уже не спускались, но дверь приотворяли и с замиранием сердца и с притаившимся дыханием сторожили, как в темной закулисной

пыли, подобрав полы мантий, проходили короли и королевы, сталкиваясь с какими-то господами в пиджаках, с рабочими в рубахах и с пожарными в блестящих шлемах…

Приезду Росси я обязан не одним пробуждением театрального интереса. Через него я узнал Шекспира: он играл «Отелло», «Макбета», «Короля Лира», «Кориолана», «Ромео и Джульетту», «Венецианского купца». Через него я узнал итальянский язык, то есть освоился с ним настолько, чтобы и свободно понимать его, и сильно ощущать его красоту. Наконец, через него я увидел и познал смысл и художественную силу технических приемов. Удивительно, как с того времени уже мое наблюдение было направлено на то, чтобы уловить, какими средствами достигается то или другое впечатление. В минуты самого сильного волнения я не утрачивал интереса к техническим приемам игры: меня побеждало то, что он делал, но все время я следил за тем, как он этого достигал. Отчетливо помню, как в «Макбете», в сцене после убийства, когда он, растерянный, стоит посреди двора, и раздается стук в ворота, помню, как в его недвижной фигуре при каждом ударе вздрагивали кисти рук.

Помню в «Гамлете», когда он срывал с груди матери портрет дяди-вотчима и бросал его об пол, трижды повторяя: «На землю!» — помню, как он перед третьим выкриком заносил ногу и, ударив ею об пол, останавливался как вкопанный. Помню, как ясно я ощутил, что вся победоносность получалась от мгновенно наступившей после движения остановки. Еще помню в «Короле Лире», когда старик, раскаявшись, прижимает Корделию к своей груди, — помню руку его с растопыренными пальцами, ладонью крепко прижатую к спине дочери и напряженно и беспорядочно ерзающую по этой спине. Сколько любви, успокоения и мятущейся слабости было в этом движении. Много лет позднее, играя «Феодора Иоанновича» в домашнем спектакле, в доме моего отца, я вспомнил это движение руки — в четвертом действии, когда Ирина кидается к нему со словами: «Ведь этого не будет!» Я вспомнил движение руки короля Лира, когда в ответ на восклицание Ирины обнимал ее со словами: «Нет, не будет». Если я не забыл эту подробность, это потому, что после нашего спектакля подошел ко мне поэт Майков и в числе других сцен, ему понравившихся, указал на эту. Этой рукой, сказал он, вы поднялись выше текста.

Упомяну еще об одном моем заимствовании. В трагедии Казимира Делавиня «Людовик XI» Росси был восхитителен в сопоставлениях жестокости и набожности. Его ермолка была увешана крестиками; и вот в одном месте он изрекает кому-то смертный приговор и тут же вслед снимает ермолку и целует

один из крестиков. Играя «Ивана Грозного» на одном из домашних спектаклей у графа Александра Дмитриевича Шереметева, я применил это в конце первой сцены. Когда бояре пришли просить Иоанна не оставлять престола, он начинает облачаться, надевает бармы, потом берет со стола нагрудный крест и, с крестом в руке озирая бояр, вдруг говорит: «Я Сицкого не вижу между вами». Ему отвечают, что он не хотел идти просить царя. «Не хотел?.. Голову с него долой». Набожно целует крест и надевает его на себя. За эту «находку» после падения занавеса я очутился в объятиях известного нашего актера Николая Федоровича Сазонова.

И еще одно я ясно понял — преимущества, ораторские и пластические, латинской расы. Поразительно согласие с законами природы: чему другим так много надо учиться, то у них в крови. И чем-то далеким и очень мало совершенным представился мне тогда наш русский театр, и это осталось навсегда. И больше, чем когда-либо, теперь, после моего уже трехлетнего учительства в области декламации и мимики, убеждаюсь я в низком художественном уровне нашего русского материала. Только после долгого воспитания можно обработать этот материал. А где оно, воспитание?

Теперь, когда в такой моде все «краткосрочное», когда в четыре месяца хотят создать инструкторов, актеров, дипломатов, припоминается мне рассказ, слышанный не помню от кого. Один богатейший американец, из быстро разбогатевших, приехал в Англию навестить своих знакомых в их замке и утром, выйдя погулять, увидел перед домом на газоне работающего садовника. Только кто бывал в Англии знает, что такое газон в английском парке, этот ровный зеленый бобрик. Американец обращается к садовнику с вопросом, как ему добиться такого газона. Все у него в Америке есть: и дом, и сад, и цветы, и фрукты, — газона не может добиться. Ничего нет проще, отвечает садовник, вспашите, засейте и, когда взойдет, два раза в неделю стригите машинкой и два раза в день поливайте. Если так будете делать, через триста лет будет у вас такой газон. Да, вот это значит — культура.

Вернемся вспять. С Росси мы познакомились. Он ездил к нам в дом. Моя мать говорила по-итальянски как итальянка; он часто читал нам из Данте… Он раз забыл свои перчатки, мы долго хранили их… Он приехал и в другой раз, в 1881 году. К своему репертуару он прибавил «Кина». Он был очарователен в этой роли; помню в особенности одну сцену в таверне, когда он курит сигару и «выкуривает» герцога из комнаты. Другая новинка была «Христофор Колумб» — одна сцена, монолог: Колумб в темнице. Помню восхитительный рассказ об опасностях долгого,

нескончаемого плавания, и вдруг — на горизонте — земля! Никогда не забуду этого возгласа: «На землю!» — голосом высоким, далеким, зараз дававшим впечатление вершины мечты, откуда он исходил, и горизонта, о котором он говорил. Третья новинка была «Гражданская смерть», драма Джакометти. История каторжника, возвращающегося на родину и застающего жену замужем за другим и дочь свою, усыновленную другим. Великолепный монолог о побеге из тюрьмы: визг пилы по решетке и за выставленной наконец решеткой — свобода; незабываемо это слово — «La liberta»; в этом шепоте был весь ужас темничного надзора и вся сила манящего простора. Наконец, последняя новинка — «Каменный гость» Пушкина. Блеск, нарядность этого Дон Жуана ни с чем не сравнимы. Никогда не забуду сцены дуэли с Дон Карлосом: он заколол его так, как будто он мог это сделать с первого разу, но только его забавляло дразнить его, и заколол, наконец, потому только, что ему надоело забавляться.

Его второй приезд был прерван событием 1 марта — убийством Александра II. Театры были закрыты, он уехал. В его автобиографии, вышедшей лет пятнадцать после этого, в перечне содержания главы значится: «Убийство Александра II, роковые последствия для меня». Увы, от великого до смешного так близко, ближе всего — в жизни актера. Я впоследствии видал его в домашнем быту во Флоренции. Лучше бы не видал. Жена — чванная, сварливая еврейка, такая же дочь и такой же муж дочери и маленький внук — восьмилетний хулиган, в честь деда названный Эрнесто. Все это присосалось к великому художнику, из его величия выкачивало деньги, а своим обращением с ним это самое величие обесценивало.

Я ему в то время помогал при переводе на итальянский язык «Смерти Ивана Грозного». Он повез эту трагедию Алексея Толстого в Россию, но я в этой роли его уже не видал. Я давал ему советы относительно костюмов, удерживал от увлечения «восточным» характером, от сапогов, загнутых концами вверх, помогал произносить русские имена, между прочим — Милославский, которое ему особенно трудно давалось. Но все это, да еще в его домашней обстановке, было довольно тяжело. И более чем когда-либо вспоминаю слова Флобера: «Не надо прикасаться к кумирам — позолота остается на руках»… Он сам взял на себя труд снять с себя позолоту: в своей автобиографии он показал себя без грима и костюма. Трудно вообразить себе что-нибудь более пошлое, чем то постоянное выдвигание своего «я», цитирование собственных своих слов, разговоры с разными королями, в которых самое важное всегда не то, что ему сказали,

а то, что он ответил.

Я знал и другого итальянского трагика — Сальвини. Они с Росси были соперниками, и вся театральная Италия, да не одна Италия, делилась на почитателей одного или другого. Они были в холодных отношениях, но в больших случаях, в юбилейные дни памяти поэтов, они выступали вместе, и тогда устроители, не зная, кому дать первенство, на афишах печатали их имена крест-накрест. Они были удивительны каждый в своем роде. У Росси был голос, удивительный своей звонкостью; у Сальвини был голос, удивительный своею глубиной. Лучшая роль Росси была Гамлет; лучшая роль Сальвини — Отелло. Он приезжал после Росси, в 1882 году. Его репертуар был менее обширен, чем репертуар его соперника. Но сколько бы он ни играл, никогда ни в чем он не превосходил своего Отелло. Он сам сознавал, что в этой роли он имел наибольший успех, и объяснял это тем, что «не все понимают мучения Гамлета, не всем понятны страдания Лира, но всякий понимает любовь Отелло». Эти слова, во всяком случае, дают разгадку к толкованию роли: он играл не ревность, а любовь, и в этом вся прелесть его венецианского мавра; сцены с Яго — не поединки, а детское, больное сердце под ножом оператора. В «Гамлете» он был неприятен, рассудочен, сух. Красивая находка была у него в сцене театра. Лежа у ног Офелии, он держал в левой руке пачку листков бумаги — будто рукопись разыгрываемой пьесы; правой рукой он нервно перебирал и подкладывал страницы, и когда король вставал и уходил, он вскакивал, вскидывал руки вверх и листки дождем падали вокруг него на землю.

Помню забавный случай в «Гамлете», в сцене с матерью. Дух отца появился из-под пола. Когда ему пришло время уходить, он сделал шаг вперед и больше не мог: его плащ натянулся и не пускал его — его защемило люком. Он начал дергать до тех пор, пока плащ не оторвался. Дух ушел с тряпицей на плечах; на полу лежало вещественное доказательство его посещения. Другой смешной случай помню у Росси, на первом представлении «Макбета». Колдуньи вызывают тени шотландских королей, и вот эти бесплотные духи, человек восемь, девять, проходили через всю сцену по деревянным подмосткам — в сапогах! Эти «короли» — это были наши русские статисты, нашим русским режиссером представленные итальянскому гостю. Я был совсем юн, никогда к театральной технике не прикасался, но помню, как глубоко меня оскорбило это отсутствие в людях любви к своему делу. Много лет позднее на Александрийской сцене шла «Снегурочка»; Писарев играл Мороза; расхаживая по лесу, огромной дубиной он ударял о землю: пол сцены не был ничем устлан, дубина не была

обмотана. И никто — ни режиссер, ни заведующий монтировочной частью, ни бутафор, эту дубину доставший, ни сам актер, ею по дощатому полу ударяющий, — никто не испытал оскорбительности ее. Пришлось мне, директору императорских театров, сказать: «Обмотайте дубину».

Когда я был назначен директором, я написал Сальвини, пригласил его на несколько представлений «Отелло» с нашими артистами. В течение нескольких вечеров в Александрийском театре веяло высоким духом высокой трагедии. Увы! он испарился с его отъездом… В антракте при открытом занавесе наши артисты, выстроившись на сцене, поднесли ему серебряный венок. Владимир Николаевич Давыдов говорил речь, и говорил ее — под суфлера! Я из директорской ложи видел суфлера и сгорал от стыда, когда думал, что Сальвини из всей этой длиннейшей речи на незнакомом ему языке одно ясно понимал, что заранее приготовленные слова говорятся ради публики. Он жил у меня; когда мы вернулись домой, мы говорили о чем попало, и он не смел сказать, а я не смел спросить, что он об этом думает…

В эту зиму на сцене придворного Эрмитажного театра ставили в исполнении любителей «Гамлета» в переводе К.Р. Великий князь сам играл Гамлета. Я повез Сальвини на одну репетицию. Великий князь не имел, при чарующей прелести в жизни, актерских способностей; он на сцене был вял, водянист, с плохим произношением; окружающее было не лучше; в общем, впечатление тоскливое, удручающее. Когда мы сели в карету, Сальвини только сказал: «Зачем он это делает?» — таким тоном, будто бы говорил: «Ведь было бы так легко этого не делать»… Он был скромен, добродушен, не очень умен, но — человек высокого духа. Его автобиография проста, благородна, близка вопросам искусства.

У Томмазо Сальвини был сын Александр. Отец не хотел, чтобы он шел на сцену; они поссорились, сын уехал из дому. Я видел Александра Сальвини в Чикаго в 1893 году. Он играл по-английски; это был прекрасный актер, умный, тонкий, с блеском, с увлечением. Он имел огромный успех; припоминаю чисто американский прием: по трамвайной линии, ведшей в театр, в котором он играл, на всех вагонах развевались флажки с его именем. Перед разраставшейся славой сына отец положил гнев на милость и пригласил его вернуться домой; сын приехал, но через два месяца заболел и умер. Другой сын Томмазо, Густаво, был совсем плох; его имя вряд ли выходило за пределы Флоренции. Я его видел в роли Тезея в «Ипполите» Еврипида; как актер самого низкого разбора, он выезжал на описательном жесте: никогда не упоминал сердца или головы, чтобы не коснуться рукой

соответственного места своего тела.

Приезд Росси пробудил во мне интерес к театру, к актерству. Мы с братом и с нашим товарищем Виктором Барятинским знали наизусть целые сцены из его репертуара по-итальянски. Стали играть; пошли самодельные костюмы, потом самодельные декорации. Мы играли из «Гамлета», сцену с матерью: я был Гамлет, Барятинский изображал мать, брат — Тень отца. В «Макбете» играли последнюю сцену — поединок с Макдуфом. После этого интерес все разрастался. Летом в деревне, в имении моей бабушки Фалль, под Ревелем, мы поставили в пустом помещении оранжереи «Врач поневоле» Мольера.

Впоследствии в Петербурге, в доме моего отца на углу Гагаринской набережной, была зала с настоящей сценой. Здесь мы ставили большие вещи по-русски и по-французски. Тут шел у нас в 1889 году «Феодор Иоаннович», в то время на сцене запрещенный.

Наш пример оказался заразителен: пошла в петербургском обществе полоса любительства на широкую ногу. В разных домах давались «Власть тьмы», «Борис Годунов». На Эрмитажной придворной сцене поставили «Царя Бориса». Это был спектакль блистательный — для глаз; было на сцене больше бриллиантов, нежели талантов. Царя Бориса играл Александр Александрович Стахович, отец Алексея Александровича, который впоследствии играл в Художественном театре и был так популярен по Москве в роли дяди Мики в «Зеленом кольце». Старик Стахович был известный театрал, хороший чтец, но роль Бориса ему совсем не удалась; его читка была вязкая, тягучая. Все вместе было удручающе скучно и бесконечно длинно. В спектакле участвовали два великих князя, так несчастно кончившие: Сергей Александрович и Павел Александрович. Павел почему-то считался хорошим актером; он играл царевича Христиана Датского, по-моему, бездушно, однообразно — тепленькая водица. И, однако, были дамы, плакавшие или делавшие вид, что плакали настоящими слезами умиления… У меня в этом спектакле была маленькая роль в десять строчек — Миранды, папского нунция.

В связи с этим забавное воспоминание. В сцене венчания Бориса на царство проходит перед царем целый ряд иностранных послов с приветствиями, в том числе и я — папский нунций. Докладывал о нас или, как выражаются старые дворцовые книги, «являл» иноземных послов Димитрий Борисович Нейдгарт, тогда Преображенский офицер, впоследствии градоначальник Одессы. Однажды на одной из репетиций, вместо того чтобы сказать: «Миранда, нунций папы», он сказал: «нунций папский», а на

следующей репетиции он провозгласил: «Миранда, нунцский папций». Всеобщее веселье. Только великий князь Сергей Александрович, который считался хозяином этого спектакля, очень насупился и просил Нейдгарта в другой раз быть внимательнее. Но было поздно — он уже не мог владеть собой: всякий раз при приближении страшного места наступало замешательство и он выпаливал не то, что надо. Он уже не старался: видя веселье, которое вызывала его ошибка, он вошел во вкус, и говорят, что на одном из представлений он сказал: «Миранда, нанский пупций». Но на последнем представлении он пошел еще дальше: докладывая о шведском после Эрике Гендриксоне, он сказал: «Посол от Свеи Эрик Норденстрем». А это было имя самого модного в то время в Петербурге военного портного. Можно себе представить веселье, вызванное среди всей нашей труппы, в большинстве состоявшей из гвардейских офицеров. Только предствьте себе весь двор царя Борича, трясущийся от сдержанного смеха, и самого царя, в бармах и шапке Мономаха, прячущего в большой красный платок свое не менее красное лицо. Один только царевич Федор — великий князь Сергей Александрович — рядом с хохочущим отцом был мрачен и не поддавался всеобщей заразе веселья…

В этой сцене, после того как я говорил свое приветствие царю Борису, я отходил в сторону и садился на один из табуретов, приготовленных для отдыха послов; мой табурет был рядом с табуретом Алексея Стаховича, бывшего в свите английского посла; мы обменивались поклонами и делали вид, что «разговариваем о москалях». С Алексеем Стаховичем я был в то время мало знаком. Впоследствии он стал свояком моего брата Александра (оба были женаты на Васильчиковых), мы видались чаще; он приманил меня к Художественному театру; проездом из Петербурга в деревню и обратно я останавливался у него на Страстном бульваре, в доме другой его свояченицы, княгини Ливен. Всегда находил в нем ровность отношения, интерес к тому, что меня интересовало, и готовность содействовать мне, когда то было ему возможно. Но окончательно я сблизился с ним и совсем узнал его только в последние месяцы его жизни. Вот как это было.

Впрочем, я преувеличиваю или, вернее сказать, уменьшаю, когда говорю, что у меня было две котомки, — была третья; в ней были мои восемь книг, восемь томов моих сочинений. Эти восемь книг спас мне один австрийский пленный. Предвидя, что моя библиотека будет растаскана, он извлек их и почти с опасностью жизни привез мне их в Тамбов. Никогда не забуду этого иноплеменника, творившего дело культуры и преданности, в то

время как свои творили дело разрушения и злобы… Стахович предоставил мне диван в своем кабинете. Но через два месяца холод выгнал нас из наших комнат и загнал в кухню. Через месяц присоединился к нам другой наш соквартирант, режиссер Художественного театра Мчеделов. Так стали мы жить втроем в маленькой кухне, вынося наши постели на день в холодный коридор. Но скоро стали выносить только одну постель: Стахович заболел, а недели через три заболел и я. У меня оказался сыпной тиф; меня вынесли и увезли на автомобиле в больницу. Я пролежал месяц. Когда выписался, я уже поехал на другую квартиру, где была мне комната и уход. Мне сказали, что Стахович уехал в санаторию, а через три недели поведали, что он повесился в тот самый день, когда я выписался из больницы.

Его страшный конец не удивил меня. И не то, что он говорил, что ему совершенно все равно будет умереть, уйти от такой противной жизни; не это приготовило меня к известию о его самоубийстве. Нет, а какое-то высокомерное отчуждение от всего, что во время его болезни я ему рассказывал. Не то чтобы его не занимали вести театральные, политические или личные мои дела: он выслушивал все с таким же вниманием, с каким выслушивал и прежде; но разница была в том, что прежде он слушал как нечто, что его интересует, а теперь выслушивал, как слушают рассказ ребенка — с интересом к рассказывающему, а не к предмету рассказа.

Странного свойства было это внимание: чувствовалось, что он отдавал самую малую долю своего «я»; он весь оставался в себе и уходил в себя все дальше и дальше. Его обычная обходительность ему не изменяла; его навещали, дамы Художественного театра приносили ему гостинцы, он, как всегда, рассыпался перед ними; но я чувствовал, что это лишь давнишняя привычка, превратившаяся в пустую форму. Его ничто уже не интересовало. Он был загнан, затравлен жизнью. У него отняли все: он имел лишь свое театральное жалованье, он, кроме того, имел несколько уроков в театральных студиях, но что это такое? Мы получали в то время по 20 рублей за час. Я был еще в уездном городе, когда читал в советской газете статью, кажется за подписью Троцкого, в которой было сказано, что «буржуазия должна быть поставлена в такие условия, продовольственные и квартирные, чтобы почувствовать себя в железных тисках». Стахович явил пример осуществления этого пожелания. У него не было ничего. Я делил с ним расходы по топливу, электричеству, продовольствию, но уж давно он, бедный, только записывал в тетрадку свою долю участия в общем хозяйстве: все, что он зарабатывал, шло на содержание его камердинера и жены его, а

без них как мог он существовать, больной, на шестьдесят четвертом году жизни?

Его сын был за границей, его дочь была на Кавказе, где скрывалась в горах. Ему ничего не оставалось на земле, ничего, кроме великого презрения к людям. Чем больше окружающая жизнь вызывала в нем омерзение, тем больше замыкался он в своем высокомерном одиночестве. Никогда не забуду его улыбки: ему, лишенному всего, принесли однажды повестку — на него налагалось взыскание в 6 тысяч рублей; никогда не забуду улыбку, с которой, прочитав, он отложил бумагу в сторону. Он все больше и больше напоминал мне римлянина. Он стал человеком, для которого понемногу все сомкнулось на его собственном «я», а что не было в нем, то или падало в грязь вокруг него, или уходило так далеко, что утрачивало всякую с ним связь. Страшная была пустота вокруг него, и в этом одиночестве, между опустевшей землей и небом, которое, кажется, всегда было для него пусто, он стоял как высокомерный страдалец, презрительный судья. Презренья — вот чего больше всего в его самоубийстве; а затем — хладнокровной обдуманности. Чтобы служанка не заподозрила чего, он из кухни поднялся черным ходом в квартиру знакомых; пройдя через их кухню, миновал их жилые комнаты, вышел, незамеченный, на парадную лестницу и собственным ключом отворил свою квартиру и вошел в свой холодный кабинет… Его смерть совсем была лишена того характера отчаяния, которым всегда отмечено самоубийство; он был в самоубийстве аристократичен еще больше, чем в жизни; он ушел из жизни, как человек уходит из комнаты, в которой не хочет оставаться, из комнаты, в которой дурно пахнет… За полчаса до смерти он телефонировал на мою квартиру, чтобы осведомиться, как я доехал из больницы… Через пятнадцать месяцев после его смерти приходили на его квартиру, чтобы его арестовать…

Стахович был талантливой натурой в том смысле, что чувствовал искусство, но он не был выдающимся актером. Его родовитость, его осанка, конечно, вносили на сцену то, чего на ней было так мало и чего будет все меньше; но он был лишь материал, не обработанный; он начал слишком поздно; он не имел никаких технических основ. Впрочем, кто же их у нас имеет? Между тем он отлично схватывал технические приемы, когда их знал или улавливал. Его «речь генерала Дитятина» (по приемам Горбунова) и его чтение французских стихов (с подражанием шаблону французского декламатора) изобличали тонкое ухо, уменье улавливать и способность к точному осуществлению задуманного. Все это качества ценные для всякого

театра и редкие на нашем русском театре. У нас царствуют незнание и ощупь, и эти отрицательные качества прикрываются смутным термином «исканий». Я думаю, что в хороших руках и с более раннего возраста Стахович мог бы вырасти в прекрасного актера; он мог бы стать типом, утвердить школу, если бы театральная работа охватила его сильнее в том возрасте и в том настроении, когда человек хочет войти в жизнь, а не выходить из нее. Этих скрытых его способностей окружающие люди театра не замечали; я думаю, и не догадывались о них.

Он был страшно одинок в Художественном театре, где занимал видное место в управлении и где так расточал свою приветливую обходительность. Это одиночество ясно обрисовалось на чествовании его памяти в том же Художественном театре. Я не был на нем; я лежал тогда больной; но его друзья мне говорили, что они сгорали от стыда, слушая эти надгробные речи, в которых говорилось о его светских манерах и любви к лошадям… Да, о светских манерах его любили говорить; но кто отдавал себе отчет, сколько под этим безупречным обращением было презрения к людям? Ах, как он их презирал! Да ведь и знал же он их хорошо, но никогда не изменял обвораживающей ровности своего с ними обхождения. Для него это было вопросом чести, личного достоинства, а не вопросом долга и признания. Когда Полоний говорит Гамлету, что он проводит актеров и обойдется с ними согласно их заслугам, «много лучше, — перебивает его Гамлет, — много лучше! Если с каждым человеком обходиться по его заслугам, то мало кто избегнет плети. Нет, обойдись с ними согласно твоим заслугам и согласно твоему достоинству». По этому совету Гамлета поступал с людьми Стахович…

Перед каждым случаем самоубийства мы, живые, испытываем хотя далекую, но все же ответственность; при воспоминании об Алеше Стаховиче это чувство осложняется ощущением стыда перед его никогда не высказанным укором.

Вернемся к более легким воспоминаниям.

Я упомянул о том, что в те времена в Петербурге (это были восьмидесятые годы) мы играли и французские пьесы. Здесь один образ всегда будет светиться в моей памяти, один голос всегда звенеть в моих ушах. Мария Юльевна Гартонг, урожденная графиня Стенбок-Фермер, была в нашей труппе ingenue comique. Маленькая, пухленькая, что называется — булочка; с прелестным ротиком, из которого слова выходили как бисер; с голосом звонким и разнообразным, — она, конечно, была одним из удивительнейших явлений, какие я вообще видал на сцене. Нами режиссировал тогда актер Михайловского театра Андрие; он

часто мне говорил, что, если бы М.Ю. Гартонг пошла по артистической дороге, она была бы знаменитостью. В первый раз я ее видел на нашей сцене в доме моих родителей, в пьесе Мельяка и Галеви «Инженю». Это был сплошной хохот; смешно было то, что она как будто не хотела смешить. Она не изображала наивность, она верила в то, что говорила, и именно потому, что видно было, что она верит, потому и выходило так смешно. Она была прелестна в «Войне женщин» Скриба и Легуве, в «Мотыльке» Сарду; в «Севильском цирюльнике» она дала очаровательную Розину-ребенка. Впоследствии ее потянуло на драматические роли; но это уже было не то…

Актеру Андрие я обязан первыми моими знаниями в области техники актерской; тогда я понял смысл остановки, дыхания. Он был прекрасный руководитель; он разрабатывал роли с каждым отдельно, потом соединял нас всех, уже готовых, и тут начиналась интереснейшая работа оркестрового слаживания. Часто возвращалась такая формула: «Начиная с этого места прошу…» — и тогда какое-нибудь требование усиления, ослабления, ускорения, замедления и пр. С ранних лет я понял значение динамики в театральном искусстве.

Много я видел режиссерских работ на разных сценах и на разных языках, но ни одна работа так меня не удовлетворяла, как работа Андрие.

Он был милый человек, он умел себя поставить в петербургском обществе, и его очень любили. Вот случай, рисующий его. Была в Петербурге одна барыня, фамилии не помню, очень богатая, широко принимавшая у себя в прекрасном особняке. Артисты находили у нее радушный прием. Но затем судьба ей изменила, сыновья, гвардейские офицеры, разорили имение, она совершенно обеднела и поселилась где-то в конце Садовой улицы, в грязном дворе, на черной лестнице. И каждый год, на Рождество и Пасху, Андрие навещал ее и приносил великолепный букет, достойный императрицы.

У него тоже было много обожательниц, между прочим некая англичанка мисс Найт, помощница классной дамы в одном из институтов. Она была очень преданна, сумела завоевать даже благодарность Андрие. Но как ни велика была ее преданность, еще больше была ее глупость. Вот случай, в котором проявилось слияние этих двух ее качеств. Мы обедали у Андрие; он после обеда играл и, по требованию пьесы, был во фраке. Кто-то пролил вино на скатерть. Как всегда в этих случаях, кто-то сказал: «Это к счастью». Мисс Найт: «К счастью?» Вдруг хватает стакан, полный красного вина, и одним взмахом выплескивает его на крахмальную грудь и фрачную пару.

Летом он ездил на родину. Много раз, будучи в Париже, я навещал его на дачке в Rueil, Malmaison. По пятницам бывали у него завтраки, где собирались артисты. Прелестный домик, маленький сад, бассейн с золотыми рыбками, розаны, редиска, земляника, чудная французская кухарка, старушка Marie. За кофеем бесконечные рассказы долго задерживали сидящих вокруг стола, по старой французской пословице: «За столом люди не стареют». У него не бывало знаменитостей — всё люди, имя которых никогда за пределы Франции не проникало; но сколько талантов, какая литературная воспитанность и какая любовь к своему искусству… В рассказах проходили великие имена: Фредерик-Леметр, Брессан, Мари Дорваль… Какое уважение к своим учителям, какая святость преемственности!

Попробую сказать о тех французах, которых знал; не о знаменитостях, которых все видели и перевидели, потому что они объездили весь свет, а о тех, кого знали только те, кто приезжал на них посмотреть.

Я не застал великих имен Comedie Francaise, о которых только что упомянул, но и те, которых я видел, незабываемы. Вот встает в памяти моей старуха Joissan — на роли старых дев. Я видел ее в роли Арманды в «Ученых женщинах». Ну как вам передать суровую добродетель этой костлявости, возвышенную восторженность этой худобы? Каждое движение — искусство, каждая интонация — совершенство. А вот очаровательная хохотушка Самари, блестящая и такая заразительная своим весельем. Она играла в пьесе Пальерона, хорошо известной у нас под именем «Искорка», и, конечно, она играла служанку в «Мещанине во дворянстве», роль, которую Мольер написал для своей хохотуньи-служанки. Вот была жизнь, ключом бившая наружу! Не то что наши «искания», наши глаза с поволокой и наши «полутона»… Еще я видел ее в пьесе Пальерона «Мышонок» — трехактная большая пьеса с одною только мужскою ролью, все роли женские. Мужскую играл Вормс, дивный, умный актер; а среди женщин была знаменитая когда-то своей красотой Celine Montalan; тут она играла роль матери; блеск ее глаз нельзя было забыть. Когда-то она приезжала в Петербург, играла в Михайловском театре и в то время овладела сердцем барона Палена, мать которого была дочерью Каратыгина и вышла вторым браком за немца Тидеке. Старушку Тидеке я часто встречал у Андрие, к которому она пылала старческой нежностью. В этой же пьесе Пальерона участвовала очаровательная Бартэ. Тонкая, стройная, она была последнее слово изящества, с удивительными минутами нежности благодаря глубоким падениям голоса в нижний регистр. Вижу и всегда буду видеть ее в пьесе, кажется

Ришпена, «Ален Картье» из ранней истории Франции: она с белой лилией в руке проходила через всю сцену и слагала лилию у подножия статуи Пресвятой Девы. Вся зала замирала, следя за ее движением, и молчание в зале сливалось с молчанием на сцене, пока она проходила. Она приезжала в Петербург на несколько дней навестить тогдашнего французского посла Палеолога, подругой которого была много лет. Великая княгиня Мария Павловна пригласила ее к себе; она читала из французских поэтов. Помню, кроме всего прочего, удивительное ее платье, плюшевое, цвета гелиотропа, с серебристыми переливами.

Из актеров Comedie Francaise назову двоих. Delaunay был самым нарядным явлением, какое я когда-либо видел на сцене; это был герцог с головы до пят. Не знаю, что было наряднее, — его облик или его речь. Тонкость иронии, с которой он в «Ученых женщинах» подвергает осмеянию Триссотена, полна такого яду, что, казалось, никогда подняться нельзя из-под гнета ее; он раздавил, он уничтожил своего соперника, а чем? Тем, как он с конца губ, с маленьким смешком и поднятыми плечами, с иронической расстановкой произносит эти пять слогов: «Месье Триссотен» И здесь же, в «Ученых женщинах», у него сцена с той самой m-lle Joissan, о которой упоминал. Старую сухопарую деву он просит замолвить за него слово перед племянницей ее Генриеттой; но старуха не может допустить, чтобы красавец любил кого-нибудь, кроме нее; тонкая, догадливая, она понимает, что имя «Генриетта» только ширма, а что вся пламенная речь относится к ней; и, высоко ценя сдержанность молодого, человека, за именем племянницы скрывшего истинный предмет своей страсти, она просит его продолжать пылать, но никогда не говорить «Генриетте» о своем пламени. Какая длинная работа исторической культуры, чтобы создать такую речь, такую сцену и таких людей…

Delaunay был учеником Брессана и оставил ученика Лебаржи, хорошего актера, но какое же сравнение с Delaunay! А когда я говорил людям старше себя о Delaunay, они, покачивая головой, повторяли: «Но какое же сравнение с Брессаном!»

Другой, о котором хочу упомянуть, это Го. От этого удивительного актера у меня больше всего остались в памяти руки. В пьесе «Зять господина Пуарье» у него есть два выхода перед падением занавеса; без слов он руками доказывает, руками опровергает, руками недоумевает, одним словом, что уж эти красноречивые руки высказывают — и не перечислить, но оба раза после его выходов зал разражался рукоплесканиями; он не говорил ни слова — рукоплескали рукам. То был почти самый сильный мимист, какого я видел в драматической сцене. К

сожалению, мешало ему то, что он был лупоглаз; вот почему дам первое место по мимике не ему, а итальянцу Новелли. И однако, и у него бывали неудачи, по крайней мере я одну такую неудачу видел — это было его выступление в роли Тартюфа. Помню, как сурово отнеслась тогда критика к нему, но помню также, с каким уважением; и благодаря именно этому уважению осуждение вышло еще суровей.

ГЛАВА 2
Петербургская газетная критика — Театральный муравейник — Савина — Давыдов — Варламов — Комиссаржевская — Вопросы техники

Редко в чем так ярко проявляется культурность и воспитанность, как в критике. И какую ужасную картину представляла наша театральная критика в Петербурге! Я не говорю уже о таких перлах, когда рецензент «Русалки» писал, что Пушкин и Глинка остались бы довольны исполнением или что в «Виндзорских кумушках» Варламов играл заглавную роль. Это может случаться в маленьких газетах. Но тогдашний законодатель — «Новое время»! По музыке Иванов, по драме Юрий Беляев. Эти два столпа русской газетной критики никогда не говорили об искусстве, они говорили о чем-то другом по поводу искусства. Были суждения, которые могли быть поняты только в связи с какими-нибудь закулисными дрязгами: это были не критики, а какие-то «загадочные картинки». У Иванова был такой прием, к которому он часто прибегал: «Говорят, такая-то постановка стоила столько-то. Не знаю, правда ли это, за что купил, за то и продаю, но если это правда, то…» И вот исходная точка для целого фельетона. Впрочем, это та сторона дела, которая открыта всякому читателю, а вот случай, так сказать, скрытый и которого никто не может расшифровать, если не знать некоторых посторонних искусству соображений.

Артист Александринского театра Самойлов играл «Ревизора», Хлестакова. В монологе, когда он, подвыпивший, рассказывает о своем петербургском житье, помните, есть у него такая фраза: «У нас и вист свой составился: министр финансов, немецкий посланник, французский посланник и я». (Если ошибочно цитирую, простите — у меня книги все отобраны, и не буду же я обзаводиться второй раз.) Эту фразу Самойлов говорил таким образом: он делал остановку после «французский посланник», как будто искал чего-то, и потом говорил: «да — и я». Ясно, как такое самовольное искажение нарушает весь смысл данного места. Ведь Хлестаков хвастается; ведь для того весь рассказ, чтобы показать, что он с министрами играет; и вдруг он сам же себя и забудет? Я уже не говорю об оскорбительности самовольной вставки в гоголевский текст слова «да». Таких своеволий у него было много рассыпано по всей роли. Я был в то время директором

императорских театров; воспользовался своим правом, попросил режиссера пригласить Самойлова зайти ко мне на другой день утром. Он пришел. «Со вчерашнего вечера недоумеваю, зачем вы меня вызываете». — «А вот хотел побеседовать с вами насчет вашего Хлестакова». Беседа наша интереса не представляет, передавать нечего; скажу только, что он не удостоил меня ни спора, ни возражения; он, видимо, желал меня возможно больше вызвать на речь и еще раза два повторил: «А я-то недоумевал, зачем»… Он ушел, так и не высказав, признает ли или не признает мое мнение. На другой день статья в «Новом времени» Юрия Беляева: восхваление вдумчивости, находчивости Самойлова в роли Хлестакова; в особенности тонко было одно, больше всего критику понравившееся место… Читатель догадается какое.

Это типичный пример. В каждой критической статье чувствовалось как бы подкожное впрыскивание чего-то постороннего, к делу не относящегося и от искусства далекого. У меня было много вырезок к характеристике нашей газетной художественной критики, но бумаги мои растасканы, а помнить наизусть подобную литературу было бы слишком много для нее чести. Не могу не помянуть здесь, что меня эти господа мало долюбливали. Мое увлечение Далькрозом высмеивалось на все лады. Одна газета прислала мне корреспондента-фотографа на репетицию публичной демонстрации: «Наш редактор так интересуется, наша газета идет навстречу…» Через два дня — глумительная статья с карикатурами. И корреспондент имел нахальство прийти второй раз с аппаратом… Всему далькрозовскому делу давалось освещение чего-то классового — «княжеского увлечения». Уж княжество мое, можно сказать, было им поперек горла; меня называли в рецензиях «сиятельный лектор». О род людской! Какая мелочь людская во всем этом. Ничего не имею против мелочи людской, и она бывает нужна; а в качестве предмета наблюдения — ведь это драгоценность. О чем бы мы писали, если бы не было мелочи людской? Одними геройствами не много томов наполнишь. Но зачем именно об искусстве, о том, что подымает выше мелочей, пишут люди, мелочью живущие? Зачем в искусстве разводить микробы классовой гангрены? Зачем вносить рознь в то, что сближает? Вражду — в то, что примиряет?

С чистых высот мы спустились в мутные низины жизни. Останемся в низах; успеем подняться.

Театральный муравейник в Петербурге жил меньше всего интересами искусства. Принадлежность к министерству Двора, царская ложа, общение с великими князьями на почве ужинов и

пр., с великими княгинями на почве благотворительных концертов и пр. — все это создавало вокруг искусства совсем особенную атмосферу, вселяло в души артистов помимо искусства совсем иные вожделения. Не скажу, чтобы все были в этом отношении одинаковы, но зараза чиновная сильно разъедала некоторых из них. Медаль, орден, значок, звание солиста его величества — все это теребило, разжигало аппетиты, вызывало нервность, метания, хлопоты; надежды сменялись разочарованиями, разочарования приводили к недовольству, к нареканиям, и хлопоты начинались заново.

Самый яркий пример такого зуда представляла довольно известная в свое время певица Долина. С хорошим контральто и очень плохими сценическими данными, она сумела завоевать критику; широким участием в благотворительных концертах она завоевала положение того, что прежде называлось «общественная деятельница»; тою же дверью благотворительности она проникла к великой княгине Ксении Александровне. Она пела у славянских народов, от султана она получила орден Меджидиэ. Чем же не основание к получению звания солистки? Ее муж служил жандармским полковником на Балтийской железной дороге и летом провожал поезда, возившие министров в Петергоф и обратно; здесь, перед высшими мира сего, он поддерживал интерес к художественным и общественным лаврам своей жены.

Когда я вступил на должность директора, мне сказали, что в бумагах имеется письмо (вот не помню чье) о представлении Долиной к званию солистки и что на письме рукою министра Двора графа Воронцова-Дашкова добавлено: «при удобном случае». Таким удобным случаем, по мнению Долиной, явилась серебряная свадьба великого князя Владимира Александровича. Я находил, что серебряная свадьба великого князя столь же мало могла быть удобным случаем, как и серебряная свадьба Долиной-Горленко. Моя троюродная сестра Соня Дурново, состоявшая одно время при Ксении Александровне, сказала мне, что великой княгине очень хочется, чтобы Долина была сделана солисткой, — она так много ей помогала: концерты, благотворительное общество, ясли и пр. Я ей объяснил, что устраивать благотворительные общества мало ли кто может, этого недостаточно, чтобы быть солистом. «Ну, одним словом, я тебе передала желание великой княгини — и больше ничего». — «А я тебе передал мое мнение — и больше ничего». Так дело застряло и случай не подвернулся.

На второй год моего директорства получаю письмо от графа Голенищева-Кутузова, поэта, состоявшего секретарем вдовствующей императрицы: Марии Феодоровне желательно,

чтобы Долина была представлена к званию солистки его величества. Мне оставалось заготовить представление на имя министра. Но я заготовил и другое представление и объяснил Фредериксу, что если Долина, поющая пять, шесть партий, получит солистку, то тем более заслуживает ее Каменская, поющая все большие партии и несущая вагнеровский репертуар; я постарался втолковать ему, что это невозможно не сделать, перед всем русским музыкальным миром невозможно. На оба пожалования последовало высочайшее соизволение. Мне передавали, что Долина в конторе дирекции театров сказала: «Зачем же это непременно нужно было одновременно представлять?» «Передайте ей, что если бы я знал, что это ей неприятно, то мне ничего бы не стоило представить сперва Каменскую, а потом Долину».

Этот случай типичен для психики многих в те времена. Не знаю, сильно ли изменилась психика теперь; думаю, что изменились только названия; тогда это называлось — общественная деятельность, и за этим сиял орден и манило звание солиста; теперь это называется — халтура, и за нею сияет и манит — паек. Думаю, что во втором больше искренности, во всяком случае — больше откровенности.

Должен сказать, что в одной труппе этой заразы совсем не было; это в балетной. Эта труппа представляла собой замкнутый мир. Тот факт, что труппа пополнялась выпусками школы, что школьные воспитанники и воспитанницы часто участвовали в спектаклях, создавал тесную связь между школой и сценой, спаивал все возрасты в одно целое. Милый обычай, что старшие воспитанницы говорили младшим «ты», младшие старшим — «вы» и только по предложению старшей переходили с нею на «ты». Это была единственная труппа, где была настоящая, упорная работа, и, несмотря даже на зловредное влияние Кшесинской, на постоянные вследствие этого перебои в работе, на создаваемую ею атмосферу зависти, раздражения, заискивания, я все-таки всегда поставлю эту труппу в пример.

Увы, не скажу того же об александрийской драматической. Здесь самоуверенность и самовлюбленность упраздняли всякую работу. И здесь, как и в балете, был тормозящий, отравляющий атмосферу элемент, это — Савина. Большой талант; я знал ее еще в блестящую ее пору; всегда неприятный павлиний голос, очень плохая пластика, совсем не выразительная рука, но — талант; всегда, во всякой роли немножко недоделано, недохвачено, всегда на последнем моменте напряжения осечка, но — талант. Да, талант и исключительное явление в России; но скажите, вы, видевшие что-нибудь кроме русского театра, разве можно

сравнивать, разве можно даже называть рядом Савину и кого-нибудь из тех француженок, о которых упоминал? А я упоминал не знаменитости. Вы скажете, что я пристрастен? К чему и для чего? Вспоминаю свидетельство одного человека, своими ушами слышавшего, как на французском спектакле в Михайловском театре Савина сказала: «Хоть бы один такой мужчина, как эти, у нас в Александринке», а Сазонов сказал: «Хоть бы одна такая женщина, как эти, у нас в Александринке».

Еще припоминаю случай, переданный мне Николаем Александровичем Поповым, известным режиссером, театральным деятелем, человеком тонкого вкуса. Он говорил однажды с одним из представителей немецкого театра; если не ошибаюсь, дело было в Мейнингене. На замечание своего собеседника о том, что им, немцам, о русском театре ничего не известно, Попов ответил, что ведь у них в Германии была наша Савина. «Ну, знаете, эта барыня могла бы и дома остаться», — сказал тот.

Как элемент в труппе, Савина была язва; это была ходячая злоба. Последние годы, выходя на сцену, она не играла: она во всех ролях показывала мимику своего неудовольствия. А неудовольствие ее распространялось решительно на все: на товарищей, на режиссера, на начальство, на театральную контору, на всех. И вот зараза честолюбия! Помню, старушка Александрова на свой 50-летний юбилей получила от государя браслет с его вензелем. Савина на свой двадцатипятилетний получила такой же. Она была вне себя. Я, впрочем, переставил события: савинский юбилей был прежде, и когда Александрова получила то же, что она, она этого не могла переварить: «Что такое Александрова? Просто старая женщина, и больше ничего!» Да, Александрова была старая, но вместе с тем прелестная женщина. Когда она по случаю юбилея представилась государю, она, уходя от него, пошла было пятясь назад, но, дойдя до половины комнаты, сказала: «Ну, голубчик государь, я задом-то ходить не мастерица»… Государь подбежал к ней и проводил ее до двери. Так Савина переварить не могла, что Александровой дали то же, что ей. Она требовала у министра, чтобы ей было разрешено вынуть из браслета вензель и носить его на Андреевской ленте. Уж не помню, добилась ли она разрешения.

Что бы Савина ни играла, она всегда разыгрывала обиженную; ее мимика всегда говорила публике: «Ну разве можно при таких условиях играть?» Публика долго шла на приманку имени, но понемногу интерес стал охладевать. Савина посылала утром в кассу справиться, много ли продано билетов, и если мало, сказывалась больной… Вывешивался тогда на подъезде кассы красный фонарь, это значило — перемена спектакля… Я

знал ее в пору расцвета; в ней был блеск; она владела иронией. Лучшее, что я помню, это — «Женитьба Белугина»: сцены с мужем, Сазоновым, были очень хорошо ведены. Прелестный образ кисейной барышни давала она в «Ревизоре». Ее Марья Антоновна должна была бы стать классической и утвердиться в традицию. Но — традиции бывают только там, где есть школа…

Савина была женою некоего Молчанова. Он состоял при моем предшественнике по дирекции начальником монтировочной части. Это был самый двуличный человек, какого мне пришлось в жизни встретить; при этом всегда рука на сердце и глаза, как говорится, на мокром месте. Все, что он говорил про людей, хорошее или плохое, он говорил с одинаковой слезливой слащавостью. Он подал в отставку в самый разгар сезона и подбивал своего помощника последовать его примеру… Выйдя из дирекции театров, он сосредоточил свою деятельность на Русском театральном обществе, которого состоял председателем. Падкий на все придворное, он через Кшесинскую сошелся с великим князем Сергеем Михайловичем и уверил его, что тот осчастливит весь русский актерский мир, если соблаговолит принять звание президента Театрального общества. Великий князь соблаговолил. В конце всех этих хлопот сияли и манили галуны камер-юнкерского мундира; но он так и не получил его. Он был очень богат, что не мешало Савиной вечно обращаться в канцелярию министра за пособиями и ссудами. Коалиция Савина — Молчанов была сила в свое время; они имели критику газетную в своих руках: «Новое время» писало что они хотели, также «Петербургская газета», паскудный листок, но в то время служивший закулисным оракулом. После смерти своей жены Молчанов издал книгу о Савиной — последнее слово посмертной рекламы и нравственной безвкусицы. Но и он имел свой час искупления. Революция лишила его всего, он просил, чтобы ему дали комнату в им же основанном приюте для престарелых артистов. Там кончил дни свои этот нищий богач.

Низкий духовный уровень александрийской труппы находил себе выражение в странном увлечении шуташничеством со стороны двух столпов нашего драматического театра — Давыдова и Варламова. Когда нужно бывало с благотворительной целью зашибить деньгу, выпускали их при самых невероятных, для больших талантов унизительных условиях; и они на это шли. Бывал раз в год в Мариинском театре вечер в пользу Русского театрального общества. Зала и сцена соединялись в одну большую залу, посредине помост, и на этом помосте происходили представления. Давыдов и Варламов в женских костюмах плясали или изображали «Прекрасную Елену»: Давыдов — Еленой,

Варламов — Парис; Елена грызла семечки, Парис играл на гармонике. Толпа гоготала…

А вместе с тем Давыдов был один из самых крупных актеров, каких я знал, с поразительным разнообразием — от бешеного комизма до самой сдержанной трогательности. Он и Варламов были единственные на Александрийской сцене, которые могли заставить плакать. Варламов был внешне более красочен: огромный, с большим голосом, с прекрасной чеканкой в сочном говоре, он сразу захватывал, как выйдет на сцену. Но он был неряшлив, ролей не знал, подпускал от себя и, главное, слишком пользовался раз навсегда завоеванными средствами — обожанием публики, неоспоримостью своего имени. Они были иногда восхитительны вдвоем, когда сцена, целая пьеса лежала на них, как в «Свадьбе Кречинского», в «Борцах» Чайковского. «Свадьба Кречинского», между прочим, шла в Ярославле на юбилейных торжествах в память Волкова, основателя русского театра.

Прелестное здание, красивый город со своими чешуйчатыми куполами на крутом берегу Волги, праздничное настроение, хлебосольство местных жителей, катанье по Волге с оркестрами — все это сливается в прелестное весеннее воспоминание. Это было в 1900 году, на втором году моего директорства; тогда был ярославским губернатором злосчастный Штюрмер, впоследствии министр внутренних дел и после того последний министр иностранных дел при императорском правительстве. Свою карьеру он начал по церемониальной части министерства Двора и потому любил и умел устраивать торжества. Так вот, я вспомнил, что во время представления «Свадьбы Кречинского», в самом трогательном месте Варламов, в то время как держал всю залу в трепетно-слезном напряжении, вдруг, чтобы отереть собственные слезы и высморкаться, вынимает огромный пестрый платок и издает такой автомобильный гудок, что вся зала, хотя в слезах, разражается хохотом. Всегда, из всякой роли делал вылазку сам Варламов. У Давыдова этого не было, он всегда был серьезен, когда нужно было, — всегда в рамках.

Давыдов был единственный русский актер, о котором могу сказать, что он совсем хорошо читал стихи.

Чувствовалась в его читке глубокая любовь к красоте слова, к красоте текста, всегда соблюдался рисунок мысли, и никогда темперамент не нарушал требований грамотности и логической ясности. Он был лучший Фамусов из тех, кого я видел; а видел я, кроме него, Ленского и Станиславского. Ленский был сух, в нем не было московской круглоты, общительности. Станиславский был шумлив. Давыдов был истый барин, с очаровательной круглотой и вместе с тем чиновной сдержанностью движений; у

него была тонко обработанная кисть, и красноречивы были его пальцы. Задушевность его доходила до таких глубин, к каким никто еще на русской сцене не подводил меня. Отец мой не был сентиментальный человек, а помню, после представления тургеневского «Холостяка» он сказал: «Перед Давыдовым можно на колени встать». Он был прекрасный городничий. Во время последнего монолога жутко становилось: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» Но когда доходило до «щелкоперов» и пр., конца не было иронии, этому презрению. Что он только выделывал со своими руками и пальцами! Как фокусник собирает в комок большой платок, мнет его, трет между ладонями, запихивает в кулак, и наконец — нет больше платка, так он этого «щелкопера»: мял, выворачивал, закручивал, запихивал, обращал в ничтожество. Но он был уже слишком толст, он задыхался, и это сильно ослабляло впечатление.

До чего они довели себя, наши два корифея! У Варламова от толщины уже больше не было походки, он переваливался. Давыдов был того хуже; последние годы, что я его видел, он так заплыл, что не было больше у него ни дыхания, ни мимики: лицо его было какая-то сплошная масса — глаза и нос, окруженные мясом щек и мясом двойного подбородка. В этой глыбе, движимой одышкой, искоркой догорал прежний огонь, пробуждаемый и поддерживаемый навыком долгих лет и, надо сказать, рутиною все больше и больше суживающегося, опрощающегося и даже опошляющегося репертуара. Собственно говоря, Давыдов, настоящий Давыдов, давно ушел со сцены… В лице его уходит последнее настоящее, подлинное. Да, уходит, потому что наши актеры не умеют передать другим. Давыдов преподавал в Театральном училище, но не умел преподать то, чем в такой высокой степени был сам наделен; по той простой причине не умел, что, как все наши актеры, он играл по внутреннему внушению, не освещенному сознанием. Учить можно только тому, что знаешь, а не тому, что умеешь. У нас знания нет, потому нет и школы, нет передачи. Еще скажу: учить может тот, кто сам учился. И напрасно талантливый актер думает, что под его талантом не видать, что он не учился.

Прелестный случай рассказывал мне тот же Н.Л.Попов, о котором уже упоминал. Когда Савина играла в Берлине, император Вильгельм пошел за кулисы; после первых приветствий он спрашивает: «Где вы учились?» — «Нигде». Вильгельм оборачивается к сопровождающему его адъютанту: «Вот видите! Я вам говорил». А между тем она учила других. Да кто же у нас не учит? И что это за ученье? Наш актер, когда учит, показывает только — как бы он сам сыграл данную роль; он не

способен дать руководящих правил для игры вообще, таких правил, которые годились бы во всех ролях. Припоминаю слова блаженного Августина: «Учителя ставят себя в пример, и это они называют учить». Так сметаются с русской сцены редкие самородки, не оставляя за собой следа, кроме имени. Как дым развеиваются впечатления, как тень уходит вслед за человеком слава, и память уже не держит. Говорит французская песенка: «Я потерял воспоминанье о той обманчивой тени, что зовется „слава“ и уносится ветром».

Среди всего этого цвел ландыш серебристый — Комиссаржевская. В стороне от интриг, безразличная к газетной критике, вся в своих ролях, ушедшая в свое искусство. Характера мягкого, покладистая, безобидная, в этом мире театральном, где к чему ни прикоснись, — наболевшая рана самолюбия, она была само спокойствие, сама ясность, сама простота. Маленькая, тоненькая, хрупкая, не очень красивая, даже с несколько перекошенным лицом, с очаровательной озаряющей улыбкой, с прелестным голосом и, что так редко в женских голосах на нашей сцене, без всякой вульгарности — таковы природные данные Комиссаржевской. Но когда заговорим об искусстве, то, как всегда, и даже более, чем когда-либо, становлюсь неумолимо строг. Ведь чем больше человек получил, тем больше должен дать, чем больше ему дано, тем больше должен разработать. И вот я не могу назвать искусством то, в чем я не вижу разработки; я не могу назвать искусством то, когда человек выносит на сцену свои природные данные и больше ничего.

В ней, как и во всех наших актерах, не было сознания своих средств; а когда нет сознания, то нет и руководительства, ибо руководить можно только тем, что знаешь. Не чувствовал я в ней владения своими средствами; не чувствовал, что она из разнообразия этих средств сознательно выбирает. У нее был прелестный голос, очень разнообразный, но она, очевидно, своего голоса сама не знала; хорошо помню, что в начале всякой роли первое впечатление, когда она открывала рот, было неприятное — фальшивая нота; и только когда роль понемногу ее согревала, находила она понемногу и соответствующий голос. Техническая слабость голоса часто сказывалась и мешала; у нее не было низов, не хватало густоты, а все это могло быть, но — наши актеры техникой пренебрегают. Зато в минуты бессознательного увлечения ролью она достигала изумительной глубины, и тогда становилось ясно, что бы она могла быть, если бы осветила себя светом сознания. Есть ли на свете что-нибудь более несовместимое, более друг друга исключающее, нежели искусство и случайность? А между тем игра наших русских актеров полна

случайностей — сегодня вышло, а завтра не вышло. И никто этого не замечает, и это именуется искусством! Но почему, например, когда на бильярде шар попадает в лузу без предусмотрения играющего, это ему не ставится в заслугу, это называется фуксом? А на сцене такие фуксы именуются искусством.

Я, конечно, не скажу, что все хорошее у Комиссаржевской было фуксом; но когда у актера я вижу фразы, сказанные не плохо или не хорошо, а просто неверно, когда целые сцены ведутся не на том регистре голоса, — тогда невольно подвергается сомнению сознательность того, что в его игре бывает хорошего. Ведь только за сознательное актер ответствен, как игрок на бильярде ответствен только за сознательно уложенный шар. С этой оговоркой, которую делаю по поводу Комиссаржевской, но которую распространяю на весь русский театр, поскольку театр состоит из актерской читки и актерской мимики, дам Комиссаржевской первое место среди русских актрис ее поколения.

В первый раз я видел ее в пьесе Зудермана «Гибель Содома». Это было не виданное на русской сцене явление: пятнадцатилетняя девочка, наивная, ясная, без тени вульгарности, без малейшей нарочитости. Такой подлинной жизни я на нашей сцене не видал ни до, ни после нее. У нее было два редчайших преимущества: при разнообразии удивительная легкость переходов и уменье придавать словам иной смысл, нежели тот, который им принадлежит. Как пример последнего помню пьесу того же Зудермана «Огни Ивановой ночи». Она остается на сцене одна со своим возлюбленным; они только что узнали, что любят друг друга; им надо торопиться на поезд; но ей не хочется уезжать — ей здесь так хорошо! Уже поздно: один поезд пропущен. На его доводы она отвечает: «Все равно, мы поедем в одиннадцать часов». Проходит и это время, она говорит: «Мы поедем в два часа». Наконец пропущен и этот поезд, и, усаживаясь на диван, забиваясь в уголок, кутаясь в шаль и прижимаясь к возлюбленному, она говорит: «Мы поедем в четыре часа». Все эти три фразы в ее устах выражали совсем не то, что значили слова; они выражали: «Мне так хорошо! Мне ничего не нужно больше. Я на седьмом небе».

И все три были пронизаны одним: «Я так тебя люблю!» Вот этой способностью дать словам иное значение, нежели то, которое им присуще по словарю, она обладала в высшей степени: упразднить слово как таковое, потопить его в море чувства. Только большие таланты умеют это. Она это умела, но — всегда «но», всегда, когда речь идет о русском актере, — но ей удавалось все наивное, несложное, простенькое; в настоящей драме уже

было не то, а в трагедии ее не хватало, то есть хватило бы, но не было выучки, не было мастерства; она погибала под трудностью задачи, она была не нужна, не у места. Так, была бледна ее Офелия, ничтожна была Дездемона, которую она играла вместе с Сальвини. И, несмотря на это, захотела пойти по этому пути. Она ушла с казенной сцены и отдалась в руки нашумевшему в свое время режиссеру Мейерхольду. Этот фигляр театральный, сумевший испортить и отравить все, к чему ни прикасался, взялся за Комиссаржевскую, составил для нее труппу и повез по России; я уже не видел ее в этот период, но говорили, что ее узнать нельзя было: она была изломана, исковеркана. В руках Мейерхольда ландыш завял… Вскоре после этого Комиссаржевская умерла.

Мейерхольд остался жив. При Теляковском он был режиссером на Александринской сцене. Здесь он ставил в придворной роскоши Людовика XVI мольеровского «Дон Жуана». То был период Мейерхольда во фраке и в белых перчатках. Но сей отравитель и угаситель искусства был в жизни находчивый хамелеон. В 1920 году он уже был ярый коммунист. Он состоял заведующим Театральным отделом при советском правительстве. Он объявил, что театр должен быть органом коммунистической пропаганды; на сцене — наковальня и молот, актер — рабочий. Он договорился до того, что только революционер может играть революционера! Где же искусство? А контрреволюционера, значит, может играть только контрреволюционер? Он дошел, наконец, до того, что сами же коммунисты его убрали. Нужна была вся бедность нашей жизни, нужен был тот изворот умов, в котором жил наш театральный мир, нужна была та гнилая безграмотность, в которой прозябает наша публика, чтобы такая фигура, как Мейерхольд, могла возникнуть и утвердиться в нашем театре. Сатанинской пляской прошелся он по русской сцене; и только одно утешительно: не может быть вредоносно то, что так не глубоко. Но грустно за ту пустыню, в которой такой голос принимается за нечто значащее…

Прежде чем проститься с Александринским театром, двух наших милых старушек еще должен упомянуть — Стрельскую и Левкееву; первая была восхитительна в ролях благодушных, вторая — в сварливых; первая была мамаша, бабушка, тетушка; вторая была кухарка, сваха, теща. Но обе были сама жизнь. Они были — с меньшим блеском, с меньшей красочностью — в Петербурге такою же парой, какою в Москве были Садовская и Акимова. Я еще застал Акимову, с ее голосом как иерихонская труба, грузную, обширную, вносящую с собой ураган смеха всякий раз, как выходила на сцену. А Садовскую, Ольгу Осиповну,

мы все хорошо помним — сухопарую, язвительную, восхитительно гибкую в злых интонациях.

Да, я застал еще остатки старого Малого театра; по ним мы можем себе составить понятие о том, что это было. Это были не только другие актеры, это были другие люди, с другим отношением к жизни и к искусству, е другим отношением к работе…

Конечно, и в них замечалось отсутствие классической почвы; чтение стихов было более грамотно, чем сейчас у нас, но и там было много дурных привычек, ухваток и замашек; бывало безобразное расположение ударений, было вместо интонации завывание. До сих пор классическая традиция еще не проникла в русскую читку. Русский классицизм находится еще в состоянии возможности, его еще не слышали, его даже не знают, потому не знают, что не знают основ или, вернее, думают, что основы этого искусства коренятся в личном усмотрении. У нас думают, что вся суть в том, чтобы показать свою душу, свою обывательскую истрепанную душу. Да разве в этом ценность? Да не только для меня не интересно, а мне противно чувствовать душу Ивана Колупаева, когда я хочу слышать Пушкина. Нет, не в обывательской душе, а в глубинах общей человеческой природы, в мировых законах формы, движения, силы тяготения сидят корни нашего искусства. Выявиться же с правильностью, с полнотой и в согласии с природой они могут только по тому пути, по которому выявила их древняя классическая культура; только у греков найдем мы истинные пути, правдивые приемы читки и мимической пластики, вообще — человеческой выразительности. Только соприкосновение с этой традицией может дать то слияние естественного и высокого, в котором истинный классицизм, а потому и истинное искусство. Обо всем этом я писал на других страницах; здесь не хочу останавливаться на теоретических вопросах искусства и практических вопросах сценического воспитания. Но скажу о том, как я пошел по этому пути и с какими на этом пути я встретился людьми.

ГЛАВА 3
Памяти Модеста Чайковского — Памяти Николая Николаевича Врангеля

Я всегда имел склонность к вопросам искусства и художественного воспитания. Но всякая склонность, чтобы перейти в деятельность, требует толчка, иногда самого незначительного. Таких незначительных фактов было два. Первый факт — приглашение прочитать доклад у барона Николая Васильевича Дризена, довольно известного в театральных кругах Петербурга критика, исследователя театральных архивов, в то время редактора «Ежегодника императорских театров». Другой факт — слова одной молодой актрисы Александринского театра, Шуваловой, дочери актера Сазонова. Она мне однажды сказала: «Как нам, актерам, упражняться в нашем искусстве? Певица, музыкант, танцовщица знают, что им делать, а вот у меня между чаем и ужином два часа свободного времени, — что мне делать, чтобы усовершенствоваться?» Какая картина беспомощности в этом вопросе… Таковы два незначительных факта; первый вызвал меня на дорогу, второй указал направление.

У Дризена собирались режиссеры, писатели, критики, актеры. Каждый раз я убеждался в нашем русском неумении говорить по существу; даже в нашем неумении интересоваться существом вопроса. Вот люди театра, хотевшие говорить о театре, а между тем никто о театре не говорил — все говорили по поводу театра. Меня все это удручало. Это была все та же русская говорилка, тешащаяся звуком собственного голоса; это были ручейки, составившие то говорильное море, в котором наше время потопило и театр и многое другое. Я мало бывал на этих собраниях, раза три-четыре; потом уехал в Италию. Мой покойный друг Николай Николаевич Врангель на мой запрос из Рима о том, что делается у Дризена, отвечал: «Все то же — душно, пахнет бутербродами». Ведь были же времена, когда запах бутерброда был неприятен!.. Впрочем, это старая истина, что у каждой эпохи свои вкусы… Итак, я у Дризена не прижился, и тем не менее — оттуда началась моя деятельность.

Как-то весной, будучи в Петербурге проездом из Рима в свою тамбовскую деревню, я завтракал у «Медведя» с моим добрым другом, Модестом Ильичом Чайковским, братом композитора. Он мне сказал, что встретил Дризена, который справлялся обо мне и поручил передать мне приглашение к себе на Среду — последняя в году Среда, «будет Станиславский»… Я пошел и, по просьбе

Дризена, после написал ему свои впечатления о слышанных суждениях, или, выражаясь современным отборным русским языком, о «дискуссиях». В результате получил приглашение — осенью, на первой Среде нового сезона, прочитать доклад. Этот доклад об актерской технике в мимике и читке я за лето написал; он составил впоследствии первую статью в моей книге «Человек на сцене». Если я об этом упоминаю, то потому, что мне дорого, что самое начало моей сценически-воспитательной деятельности связано с именем Модеста Ильича Чайковского. Через него я получил приглашение Дризена и к нему же в Клин заехал через два дня, по дороге в мою Павловку.

Модеста Чайковского я давно знал — «по-петербургски», но по-настоящему узнал его в Риме, где мы много зим провели вместе. Когда думаю о нем, всегда вижу его в Риме, больше, нежели в его милом Клину. Римские улицы, римские памятники, римские церкви, рестораны, кофейни, театры, концерты, выставки, аукционы — всюду он был сведущий спутник, чуткий товарищ, мудрый советник. И всюду он был как дома, и всюду его принимали как доброго знакомого. Signor Modesto! — кто не знал его? Он жил на площади Испании — если смотреть на лестницу, то по левой стороне площади, над портным Шрайдером, в квартире, в которой некогда жил Мендельсон. Эту квартиру в течение двух зим он делил со своим племянником Бобом Давыдовым, тем самым, которому Петр Ильич посвятил свою Шестую симфонию и который в Клину кончил самоубийством… В этой маленькой квартире, которая днем, залитая солнцем, сквозь балконную дверь дышала звенящим говором мостовой, рокотом фонтана, запахом цветов на ступенях высокой лестницы Trinita dei Monti, в этой самой квартире вечерами сколько бывало прекрасной музыки. Как наследник авторских прав своего брата, Модест Ильич был в сношениях с музыкантами всего мира. Великолепные концерты в круглой зале Augusteo, устроенной в бывшем мавзолее императора Августа, привлекали в Рим лучших артистов и дирижеров. Дирижеры все были знакомы с Модестом Ильичом; забавно, что все хотели непременно в программу своих концертов включить Шестую симфонию Чайковского, и когда Модест Ильич возражал, что на предыдущем или предпоследнем концерте такой-то уже дирижировал Шестую симфонию, — да, неизменно отвечали ему, но я ее понимаю совсем, совсем иначе, совсем по-своему, как никто другой. И это говорил каждый.

Концертная жизнь римская была близка Модесту Чайковскому; большинство участников симфонического оркестра были его знакомые, а первая скрипка и первая виолончель, можно сказать, были его птенцы. Первая скрипка — Zuccarini — был сын

содержателя ресторана Раниери, где мы часто обедали; первая виолончель, Магалотти, был сын многочисленной и очень бедной семьи. Оба они начали свою карьеру благодаря помощи Модеста Ильича, они были прекрасные артисты и впоследствии вместе с пианистом Кристиани составили трио — Trio Romano. Мой приятель Виктор Барятинский назвал их общим именем Магалята. И сколько таких музыкальных карьер началось и продолжалось благодаря помощи Модеста Ильича! Кому инструмент, кому фрак для первого концерта, кому плата за уроки… Не было музыкального события в Риме, которое бы прошло мимо него; не было музыкального вечера, все равно, в русском ли, в итальянском или английском доме, чтобы не пригласили Чайковского. Все русские певцы, певицы, пианисты, приезжавшие в Рим, приходили к нему на поклон. Все, что сколько-нибудь соприкасалось с музыкой, ощущало некую родственность по отношению к нему. «Брат Чайковского» был авторитет. И надо сказать, что, хотя он сам только очень плохо играл на фортепиано, он был настоящий, знающий музыкант, с тонким критическим чутьем. Сколько раз после выступления артисты спрашивали меня: «А что сказал signor Modesto?»

В очень близких отношениях он был с вдовой Антона Рубинштейна. Она всегда бывала на его вечерах; в честь ее Магалята играли трио ее мужа — с такой прелестной темой и затем такой водянистой разработкой. Помню, однажды она читала у него отрывки из своих воспоминаний; Модест Ильич посоветовал ей не печатать их. Она с мужем своим не очень ладила и в записках говорила о нем как о супруге и семьянине; она говорила очень свободно, и под пером супруги если не блекли лавры художника, то меркнул ореол имени. Это было неприятно слушать. Больших трудов стоило Модесту Ильичу отговорить ее; она очень нехотя уступила настояниям, тем неохотнее, что всегда была в стесненных денежных обстоятельствах. Она была умна, с приятными формами обращения, но едкая. Она питала большую склонность к католицизму, а может быть, только к католическим прелатам; во всяком случае, в ее маленькой гостиной, где, несмотря на прошлое, она принимала на диване под великолепным портретом Антона Григорьевича, проходили черная и лиловая рясы и даже красная мантия иногда. Кардинал Рамполла, знаменитый статс-секретарь Льва XIII, бывал у нее. Когда он был выбран в преемники Льва XIII и последовало на это избрание австрийское veto, он сказал г-же Рубинштейн, что он рад случившемуся, — он рад вернуться во мрак. «Где вы, — сказала она, — там не может быть мрака…»

Не в одной музыке Модест Ильич был авторитет. Я редко встречал человека, более чутко, более полно и более разносторонне понимавшего театр. Опять, как и по поводу его музыкальности, должен начать с «хотя». Хотя он был неважный драматург (сам говорил о себе: «Я семистепен-ный писатель»), хотя из его многочисленных пьес только «Борцы» держались на сцене, — он был редкий знаток и судья театра. Он одинаково хорошо знал и русский театр, и французский, и немецкий, и итальянский; и ценно было в его суждениях, что всегда ощущалась традиция, он знал прошлое, и прошлое жило в нем. Его суждение исходило из глубины театральных требований. А в вопросах, меня интересовавших, в вопросах актерской техники — читки и мимики — я не встречал ни в одном театральном деятеле (говорю о русских) столь ясно и верно осознанной потребности того, чего недостает нашему театру. Сколько бесконечных бесед — с впечатлениями о только что прослушанном спектакле, с воспоминаниями о прошлом, с мечтами о будущем — проходили в кафе Faraglia на площади Венеции, у Aragno на Корсо под портиками площади Термини, в аллеях Пинчио. Для моей работы — сколько поддержки, сколько проверки я нашел во время этих бесед. Не в том дело, хороша или не хороша моя работа, нужна или бесполезна (я лично убеждаюсь с каждым днем все больше, что она очень хороша и совсем бесполезна), не в том дело; но каждому человеку его работа дорога, и потому дорога мне память того, кто так близок был к ней. И самый скромный труженик, если только он искренний работник, может вместе с Пушкиным сказать:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Все, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей.

Сладость единомыслия в любимых вопросах — что больше может дать человек человеку на земле? Это мало для потомства, но это много для друга.

Модест Чайковский был лишен творчества, его будут помнить только знавшие его друзья. Но и он оставил по себе памятник: это трехтомная биография его брата Петра Ильича. Эта книга очень мало известна; она дышит очень своеобразной прелестью и заслуживает почетного места в памяти людской; это верный друг

пожилому читателю, это хороший руководитель чувства и вкуса для молодого. У меня в деревне была она с собственноручной надписью автора. Да, это памятник, оставленный Модестом Ильичом: биография, клинская дача, музей и архив. В этом милом Клину, среди рощ, где писалось «То было раннею весной», я навещал его проездом в деревню и обратно. После войны он не выезжал оттуда; он предложил гостеприимство многим своим родственникам; родственники пригласили уже своих родственников. Отшельническое уединение было нарушено шумно, назойливо. Модест Ильич был очень болен, и в шумливости родственной толпы уже проявлялся зуд, предшествующий вскрытию завещания… Под предлогом медицинского ухода Модест Ильич переехал в Москву, нанял квартирку в Замоскворечье на Пятницкой, чтобы было где спокойно умереть. Там я видел его, больного, неузнаваемого, сильно страдающего — в последний раз. Он болел печенью; желтый, худой; в коричневых ямах горели глаза. Когда я пожалел его, ничего, ничего, сказал он, жизнь была так хороша! Умели наслаждаться, надо уметь и страдать.

Через шесть дней я получил в деревне телеграмму о его кончине от единственного бывшего при нем человека. Это был молодой скрипач, сын клинского мещанина; Чайковский поместил его в консерваторию. Любопытный случай. К отцу Иоанну Кронштадтскому приходит раз человек, мещанин города Клина; он второй год вдовеет, огромная семья на руках, ему очень трудно одному; но жениться он не хочет, он боготворит память жены; как быть? Отец Иоанн сказал, что подумает, благословил и отпустил. Через несколько дней приходит к отцу Иоанну благообразная пожилая женщина, говорит, что она все в жизни потеряла, но хотела бы жить для других, любит детей. Отец Иоанн дал ей адрес клинского мещанина, благословил, отпустил. Таким образом дом получил хозяйку, дети получили бабушку. Я видел их всех; мы пили чай на балконе Чайковского. Был воскресный вечер, сирень благоухала, нехотя уходили косые закатные лучи; в воздухе стояло жужжание. Многочисленные дети всех возрастов уплетали хлеб, масло и варенье. Отца уже не было в живых, старушка была глава семейства. Она была прелестная — фарфоровая; в мещанстве — дама; на ней были нитяные полуперчатки, белая кисейная кружевная накидка на плечах. Я уверен, что в ее комнате было много солнца, на окнах цвела герань, пахло кипарисом и пели канарейки…

После смерти Модеста Ильича родственники испытали разочарование: клинская дача по завещанию переходила в собственность Московского отделения Русского музыкального

общества для летнего пребывания артистов. Библиотека, архив и музей спасены от посягательства революционной «культуры» стараниями секретаря консерватории, Николая Тимофеевича Жегина. Смотрителем и хранителем поставлен престарелый Ипполит Ильич Чайковский, последний из братьев. Ему за восемьдесят лет, и во время революции он дважды был в тюрьме; он две недели спал на голом полу с поленом под головой. Теперь он, кажется, в пристани. Вместе с ним там же, в Клину, доживает древняя старушка m-lle Lafitte, воспитательница не знаю скольких поколений семьи Чайковских, родом француженка, но австрийская уроженка. Вероятно, вследствие этой двойственности она одинаково плохо говорит на обоих языках, как и по-русски. Когда ей минуло 70 лет, это было давно, Чайковские дали ей пенсию и предложили выбрать город Европы, в котором она предпочитает поселиться. Она выбрала Клин. Сейчас, зимой 1921 года, ей много за восемьдесят; у нее пляска св. Витта, ее всю дергает; ее единственная отрада — собаки; она окружена фокстерьерами, разговаривает с ними на трех ломаных языках; трясущимися руками раздает им пищу со своей тарелки. Во время революции ей пришлось очень тяжело; она была одна, ее хотели выставить из дома. Как-то случилось, что она осталась. Но, несомненно, на закате дней своих она пришла к тому же выводу, как французский поэт в известном стихотворении: «Чем больше изучаю людей, тем больше люблю животных».

Она, конечно, так думает, и она, конечно, права. Ну что может быть прекраснее природы в нынешние дни, что — отдохновительнее ее беспартийности?

Но вернемся к моей работе. Итак, я прочитал свой доклад у Дризена; да не у него одного: я читал его тогда в Петербурге двенадцать раз и еще раз в Москве, по приглашению Художественного театра. Конечно, это ничего не значит; в то время я имел наивность верить в действительность этого интереса. Увы, с тех пор я убедился, что люди накидываются на новое, а сами продолжают костенеть; но кто любит свое дело, должен работать ради работы, а не ради того, как другие к его работе отнесутся… В это же время, осенью 1910 года, я сошелся с Николаем Николаевичем Врангелем. Тоже покойник; он был двадцатью годами моложе меня, а умер шесть лет тому назад, во второй год войны. Имя барона Н.Н.Врангеля слишком хорошо известно всем, кто занимается искусством. В последнее время имя его брата пронеслось по обагренным кровью равнинам нашей родины; оно прозвучало громче, нежели имя труженика на мирной ниве искусства, потому что военная труба вообще громче лиры; но наступит же время, когда скажем, как некогда поэт:

Утихла брань племен; в пределах отдаленных
Не слышен битвы шум и голос труб военных;
С небесной высоты, при звуке стройных лир,
На землю мрачную нисходит светлый мир.

Скажем если не мы, то скажут наши потомки, и тогда засветится снова на нашем небосклоне имя нашего покойного друга. На чествовании его памяти в торжественном заседании Общества охраны памятников в Академии наук 15 декабря 1915 года Александр Бенуа сказал, что наступит время, когда будут говорить в истории русского художественного движения об «эпохе Врангеля», будут говорить о «врангелизме». В этом заседании, которым Общество охраны памятников почтило память своего секретаря, говорило семь человек: П.П. Вейнер, издатель «Старых годов», которых Врангель был постоянным сотрудником; С.Л. Бертенсон, присутствовавший при смерти его; А.Ф. Кони давал характеристику его авторства; В.А. Верещагин говорил о первых литературно-критических шагах покойного; Александр Бенуа обрисовал его значение в русской художественной жизни; профессор С.Ф. Ольденбург в связи с его памятью затронул жгучий в то время вопрос о национализме. Последним говорил я; я постарался дать духовный портрет моего друга. Все эти речи вышли отдельной книгой — «Венок Врангелю»; в конце приложен список печатных трудов его. Кстати скажу: книга в смысле издательском очень неудачная; непонятно, как это могло случиться, что лучшие силы, художественные и издательские, соединившись, чтобы почтить память друга, родили такую безвкусицу. Формат неопределенный, бумага слишком толстая, печать слишком крупная, виньетки работы Лансере, предпосланные каждой статье, слишком велики, во всю страницу, выдвигают имя художника; все назойливо, неспокойно; слащавая обложка с цветочками совершенно не вяжется с классическими намерениями виньеток. Нужно было взять формат его книги «Венок мертвым», ту же печать, те же силуэтные виньетки или сделать другие «под них» — мы бы тогда читали о нем в его же книге, без вмешательства посторонних. И еще раз мы бы испытали прелесть его духовного сообщества.

Но, конечно, никогда не испытали бы прелести его душевного сообщества; это ушло безвозвратно, поглощенное тем темным морем прошлого, куда уходит всякий внешний сосуд всякой духовной ценности. Безвозвратно ушло его мягкое спокойствие, легкое прикосновение к житейским глубинам, язвительность его усмешки, и навсегда умолк его смех. Врангелевский смех! Это

была самая отличительная черта его. В наше угрюмое время (а угрюмость надвигалась издалека и тогда уже окутывала нас) как не ценить смех? Смех, это брызжущий, искрящийся сок жизни; это преимущественно человеческое, чего в природе нет; это природа, прошедшая сквозь человека, в нем отразившаяся и им оцененная; это есть homo additus naturae, добавление к природе человека. Рабле сказал: «Смех есть свойство человека». Смешное есть то, что человек вне природы создает, чего в природе нет, что не входит в ее цели. Вот почему смех есть уже искусство, это есть одна из ступеней творчества. Вот почему и в смехе проявляется талантливость человека: есть смех одаренного человека и есть смех неодаренного. И вот почему свойством смеха определяется наше отношение к человеку; и в то время как чужие слезы, чужое горе мы всегда способны делить, к чужому смеху мы очень разборчивы: смех над тем, что нам не смешно, может раскрыть пропасть между нами и смеющимся. Можно сказать, что слезы — это орудие слияния поверх культурных различий; смех — орудие культурного подбора. Мы можем быть в близких отношениях с человеком, но только тогда мы почувствуем полное духовное родство, когда с ним вместе, над тем же самым, одинаковым смехом посмеемся.

Врангель умел смеяться, он имел талант смеха. И над чем не смеялся он! Но это не значит, что он принадлежал к числу тех, кто все вышучивает. Смех не был сущностью его отношения к явлениям. Это была лишь форма, тончайшая форма выражения; как тончайшего стекла бокал, в котором может быть и горькое и сладкое питье, и целебное и ядовитое, так в его смехе могло выражаться все. Даже негодование выражалось у него в смехе; его негодование хохотало. Чем сильнее зажигало его негодование, чем с большим возмущением он о чем-нибудь рассказывал, тем более рассказ его превращался в анекдот; он заражал вас своим смехом, поднимал с одной ступени смеха на другую, причем интонация, мягкая, несколько фальцетная, поднималась все выше и выше, как будто говоря вам: «Вы понимаете? Да вы подумайте! Нет, да вы представьте!» Он так любил смеяться, что смеялся и над тем, что любил. Эта его склонность давала повод людям не очень близким считать его неверным другом. Ошибочное мнение. Да, правда, он любил пустить салазки дружбы по склону красного словца; но если было в этом ехидство, то гораздо больше по отношению к тому, с кем он говорил, нежели по отношению к тому, о ком говорил. Мне, по крайней мере, он всегда передавал о подобных своих «вылазках» и всегда приносил мне результаты своих «разведок». Да, он не прочь был посмеяться над тем, что любил, но и любил то, над чем смеялся. А что он не любил? Не

было такого пустяка, которого своим прикосновением он не превратил бы в предмет прелестного замечания, едкой шутки, горькой иллюстрации чего-нибудь общенаболевшего.

Тут сказывалась и другая черта его характера — противоречие; удивительное сочетание противоречий. Не тень я бросаю этим словом. Ведь противоречие значит полнота; кто без противоречий, тот односторонен. Это парадокс, знаю; но как же о Коке Врангеле говорить без парадокса, когда он сам был парадокс?.. И в самом деле, разве не противоречие? Его походка, беспечная, его глаза, несколько косящие, рассеянные, его рукопожатие, вялое, как-то сбоку, точно вскользь, — как все это не вяжется с неуклонной стойкостью в работе, с внимательным наблюдением жизни, с тою дружеской радостью, которую он проявлял при встречах, хотя тут же ее спешил высмеять каким-нибудь скептическим приветствием. Кто бы мог в этой «фланирующей» походке угадать упорного работника? Но дело в том, что само упорство его было какое-то «фланирующее»; в его работе была вялость, как будто он не держал ее, а только прикасался к ней. Никогда его фигура, ни его речь не давали впечатления устремленности в точку. Когда он попадался мне на улице, всегда казалось, что он только гуляет. Меня всегда удивляло, когда он мне говорил при встрече: «Мне надо туда-то или туда-то». Мне казалось естественнее, что он скажет, как Марья Антоновна Хлестакову: «Я никуда не шла». Один из близких его друзей говорил мне: «Я удивляюсь, когда Врангель находил время работать». С таким же правом можно было, зная количество его работы, спросить себя: когда Врангель отдыхает?

Может быть, правильнее, нежели противоречием, было бы обозначить это словом «совместительство». Я затруднился бы определить, что будет правильнее сказать о Врангеле: что для него не было на свете ничего святого или что не было на свете ничего, что не было бы для него свято. Легкий скепсис к самому себе всегда сопутствовал ему даже в самых искренних увлечениях. Способность посмеяться над самим собой, способность на секунду отказаться от себя, способность скажем, не сжечь, а поджечь то, чему поклонялся, — никогда не покидала его. Но, конечно, если за ним смех ходил по пятам, то других он своим смехом, можно сказать, седлал.

Помню, мы были вместе на одном из тех публичных диспутов, которых одно время было довольно много в Петербурге. Говорили новые поэты, новые живописцы, братья Бурлюки и другие. Кока Врангель презрительно улыбался убожеству мышления и уродству выводов. Но вот в один из тех моментов, когда больше всего доставалось Пушкину и Рафаэлю, в рядах

движение, и мимо нас проходит, гордою походкой покидая зал, фигура поэта Сергея Городецкого. Надо было видеть восторг Коки перед этим публичным отрясением праха от ног своих! Он готов был тут же подписаться под всеми Бурлюками, только бы вдосталь нарадоваться «благородному негодованию». Вижу складку губ, вижу улыбающийся монокль, слышу в воздухе повисший его фальцет. Да, он любил то, над чем смеялся. Человеческая комедия, «La comedie humaine» — он упивался ею. Протест был нервом его жизни; как не любить то самое, что доставляет случай к протесту? Как же не любить то самое, против чего протестуешь? Опять один из парадоксов, к которым неминуемо приходишь, когда развертываешь нить врангелевских мыслей и ощущений.

Таков был душевный тон его общительности; такова форма, в которой он подавал свое содержание — тонкий художественный вкус, четкую критику, огромный материал знаний. Про другого человека мы сказали бы, что у него огромная эрудиция; но это слово так тяжеловесно в применении к легкой прелести его характера. Он был тяжелый словарь, разорванный на летучие листки; и в каждом листке не только его знание, но его критика, его ощущение, все его существо. И, однако, как ни ценил я эту «ученую» сторону Врангеля, еще больше ценил я его в безделии, в отдыхе. Что за отдых он давал! Отдых с оторванностью от всего, что утомляет. Отдых от пошлости, от лжи, от постоянного играния роли. Раз он мне сказал: «Ведь мы все в жизни актеры и знаем это, но есть такие, закоренелые, которые никогда, никому, даже самим себе не признаются; а есть такие, как мы с вами, которые с глазу на глаз друг другу признаются; и в этом прелесть дружбы». Конечно, искренность — первое условие нравственного отдыха.

Я замечаю, что много говорю о Врангеле. Может быть, это скучно? Может быть, читателю хочется фактов? Но что такое «читатель»? Почему это авторы всегда обращаются к читателю как к одному лицу? Ведь читатель многочислен и, к счастью, не «коллектив», а единицы, драгоценное разнообразие разноценных единиц; и не для всех из них пишет автор, а для некоторых. А может быть, только для одного? А может быть, для одного только себя? Да, автор — зажигательное стекло, собирающее в фокус лучи своих ощущений; не всякий читатель так подойдет, чтобы ощутить жгучую ослепительность и ослепляющую жгучесть светящейся и дымящейся точки. Говорю не о себе, конечно, а о писателе вообще…

Еще два слова о Коке Врангеле. Мы с ним переписывались; наши письма всегда носили юмористический характер. В них

было две тональности. Одну можно выразить в формуле: «гармоника и семечки» — прибаутки провинциально-фабрично-бульварного характера. Другая тональность произошла из того, что я писал на машинке, понадобилась мне французская цитата, и я ее тут же русскими буквами отстукал. Так зародилась французская переписка русскими буквами, частью в стиле Курдюковой, частью в стиле какой-нибудь старой петербургской придворной дамы. У него бывали очаровательные неожиданности на этом пути творчества…

Обстановка, в которой я вижу его, когда о нем вспоминаю, разнообразна. Мы виделись и в Петербурге и за границей. Перед его приездом дня за два всегда получал открытку, которою предупреждал и обозначал, где нам пообедать вместе. В Париже мы обедали у Lapre на улице Друо, в Риме у Umberto, около почты; в Петербурге на Б. Конюшенной в подвальчике — Cave Lagrave. Все это не важно, конечно, но жизнь так испаряется, хоть какие-нибудь твердые кристаллы сберечь от нее. А он так любил все мелочи прошлого, он, защитник памятников, он, который так боролся с разрушающей смертью. И, опять противоречие, любил и ее, великую разрушительницу. Да и в чем же та щемящая притягательность прошлого, как не в том, что оно умерло? Эту болезненную сладость того, что было, эту сладостную боль того, что уже не будет, никто, как он, не ощущал. Он сливал себя с прошлым, он существовал в вещах; было что-то патетическое в его отношении к эпохам, что-то надмирное в легкости, с какою он разрушал время и переносил прошлое в настоящее.

Вижу его то в картонно-плотницкой обстановке возникающей выставки, то в бумажно-пыльной обстановке редакции и типографии, то в мраморно-лоснящейся обстановке Эрмитажа. И всегда, в самой шумливой суете, — спокойного. Но более всего спокойного вижу его у себя, на Бассейной, в квартире, набитой прекрасными вещами, собранными им и его отцом. В маленьком своем кабинете, который был ему и спальней, на диванчике красного дерева, обитом русской набойкой, которую мы вместе выбирали на Кустарной выставке, под причудливым портретом Озерова, сидел он и угощал меня чаем с вареньем, говорил об удивительном своем проекте восстановить на Царицынском лугу старые народные балаганы в духе тридцатых годов с привлечением всех художников. Вокруг него книги, тетради, бумаги, масса начатого и неначатого… Так видел я его в последний раз.

С первых дней войны он бросил свое любимое искусство и поступил в Красный Крест. Он работал на Западном фронте; сновал между Варшавой и Петербургом. За месяц до смерти он

прислал мне открытку, помеченную: Варшава, Вейская улица, 21, 17 мая; на оборотной стороне — Лозенковский театр. 15 июня 1915 года он скончался от злокачественной желтухи; говорили, что он заразился удушливыми газами в санитарном поезде. Прав ли он был, оставив свое любимое дело, то, которым жил?.. Не нам судить. Один раз в жизни он забыл, что прошлое есть его настоящее. Сам же он сказал в первой строке своей книги «Венок мертвым»: «Всякая книга о прошлом есть в то же время книга о настоящем». Можем отнести к нему его же слова и сказать: «Всякий человек, трудящийся над прошлым, в то же время трудится для настоящего». Один раз в жизни он забыл об этом, один раз в жизни вернулся в настоящее, один раз ушел от прошлого и — ушел от нас… После его смерти его мать подарила мне дорожный письменный кожаный портфель с принадлежностями, с адресной книгой, с его визитными карточками, с несколькими порошками антипирина — все, как осталось после него; также картину, семейный портрет — дама с детьми, работы Теребенева, висевший в его кабинете в Петербурге. Портфель пропал во время «национализации» моих вещей в уездном городе Борисоглебске, портрет, говорили мне, находится в музее, в Тамбове…

Номер его телефона был 52–74…

В числе многочисленных свидетельств его доброго ко мне отношения вот одно из самых для меня дорогих. Я получил от него экземпляр его книги «Венок мертвым». Открыв первую страницу, я увидел следующее стихотворение:

КН. С. М. ВОЛКОНСКОМУ

Бывают дни, когда, надев халат,
Я, к этой жизни более не годный,
Отдаться дням давно минувшим рад —
Своей причудой старомодной.
Мне надоело все: друзья, враги,
Любовницы, «Бродячая Собака»,
От лени утром не могу поднять ноги,
А вечером напялить фрака.
Пусть дождь стучит лениво за окном,
Бегут часы и год бежит за годом,
Причудой странною наполнил я весь дом,
И тени бродят хороводом.
О, время то вернулося когда б, —
Чесали бы к ночи мне долго девки пятки,

Или разряженный лакей-арап
Влезал, улыбкою сверкая, на запятки!
Эй, девки! Фекла, Мавра, Агафон!
Где ж Акулина, избранная муза?
Хочу играть сегодня в фараон, —
Прошу позвать сюда мусью француза!
Пришел — такой разряженный, смешной;
Блюдя свои дворянские заветы,
Заводит длинный разговор со мной
Времен Мари-Антуанетты.
Что он теперь? — лишь жалкий эмигрант,
Живет всегда в пустой надежде,
А прежде был придворный, ловкий франт.
О, вечно это «прежде», «прежде»!
И странно мне, что повесть давних лет
Мне смутным эхом сердце взволновала.
Что это, правда, жил я или нет —
В дней Александровых прекрасное начало?
Но Вам, мой друг, далькрозовский ритмист,
Да не покажутся рассказы эти стары;
Вы помните, что дед был декабрист
И сами Вы писали мемуары.
И, может быть, прочтя одну главу
Той книги, где собрал я старческие бредни,
Почудится и Вам, как будто наяву,
Сон жизни, снившийся намедни;
Пусть жизнь бежит лениво мимо нас,
Бежит до смертного покрова;
Я знаю, с Вами жил я где-то раз
И с Вами где-то встречусь снова!

ГЛАВА 4
Немецкий театр: Бассерман, Моисеи, Рейнгардт — Мейнингенцы — Венский Burglhealer: Вольтер, Зонненталь, маленькая Hohenfels

Через Врангеля я сошелся с Маковским, редактором художественного журнала «Аполлон». Он открыл мне страницы своего журнала, и в течение четырех лет я был его сотрудником; но затем в 1914 году и Врангель и я, мы разошлись с редакцией и вышли. Тем не менее, несмотря на неустойчивость личных отношений, несмотря на некоторую неопределенность направления журнала, сохраняю об «Аполлоне» самое нежное воспоминание как о воплотителе того, что было самого прекрасного и самого нарядного в русской художественной жизни. У меня в деревне был весь «Аполлон», от первого номера до последнего… Теперь иногда вижу милую обложку на тротуаре, среди разложенных на асфальте Никитской и Арбата остатков прежних библиотек; одни продают, другие покупают. Какая картина умственного хаоса — эти разрозненные книги, валяющиеся в уличной пыли! Какое сказывается в этом разрушение плотин, отсутствие русла. Красноречивы бывают мелкие явления жизни. Можно подумать, что жизнь нарочно устраивает «аллегории». Разве не аллегория — когда встречаю профессора университета, везущего салазки с дровами, или знаменитого врача с мешком картофеля на спине? И «Аполлон» на грязной мостовой — разве не аллегория? Право, символ куда красноречивей статистики…

Вижу, что совсем не гожусь писать воспоминания. Ведь воспоминания — это прошлое, а меня каждая минута прошлого выпирает на поверхность сегодняшнего дня. Не могу иначе, никогда не буду из тех, кто жалеет, что родился слишком поздно. Какое отсутствие любознательности! По-моему, никогда не поздно; ведь прошедшее все равно мое; значит, чем позднее, тем богаче… Но вернемся к той осени 1910 года, от которой уже трижды начинал свой рассказ. Прочитав свои доклады, я поехал в Рим через Берлин.

В Берлине я попал в самую гущу театральной жизни. В Cafe des Westens, где я проводил вечера или, вернее, ночи, собирались режиссеры, рецензенты, актеры, драматурги, критики; между прочим видел там старичка писателя Paul Lindau — ему было

почти сто лет… В то время гремело в театральном мире имя Макса Рейнгардта. Я ходил на все его представления, присутствовал на репетициях, ходил на уроки в его драматическую школу. Мне оказывали внимание, на всех представлениях мне был приставной стул. Мое бывшее директорство производило впечатление. Уже выезжая из Берлина, я увидал в известном журнальчике «Die Woche» портрет «бывшего директора императорских театров в Петербурге, знакомящегося с постановкой театрального образования в Берлине». Это был портрет моего отца. Вероятно, все видавшие меня решили, что в моем лице имели дело с авантюристом-самозванцем. О своих тогдашних театральных впечатлениях я подробно рассказал в книге «Человек на сцене». Здесь повторю кое-что наиболее характерное и такое, в чем есть сравнение берлинцев с другими виденными мною артистами. В таком трудно уловимом, таком преходящем искусстве, как театральное, неоценимым средством является сравнение. Да и не в одном театре. Нарисуйте в голой пустыне пирамиду. Как передать ее размеры? Но поставьте рядом с ней крохотного верблюда, и вы сейчас увидите, что перед вами громада. Бывают случаи, когда без сравнения нельзя обойтись; я, по крайней мере, буду часто к нему прибегать. Выделю из моих тогдашних впечатлений актеров Бассермана и Моисеи и режиссера Рейнгардта.

Не знаю, как сейчас, но в то время Бассерман считался лучшим актером Германии, несмотря на то, что говорил не совсем чисто, с акцентом. Я видел его в Гамлете и в Отелло, Моисеи — в царе Эдипе. Невольно при этих трех именах память летит к другим великим именам: Росси, Сальвини, Муне-Сюлли. В свете этих трех имен кто заслужит почетного упоминания? Бассерман — Гамлет не ярок, голос не звонок. Великих гамлетовских возгласов не было. Знаменитое «О небо!», когда отец спрашивает его, любил ли он его — мочаловское «О небо!», о котором Белинский не мог забыть; в той же сцене россиевское «O profetica anima mia!» — все это было проглочено; возглас на кладбище, россиевское «Quaranta mila fratelli», которое, как вулкан, вырывалось из раскрытой могилы, пропало совсем: все «сорок тысяч братьев» слились в плаксивом вздохе на груди Горацио.

Зато удивительно удавались ему все мимоходные сцены: все сдержанное было настолько же сильно, насколько все разнузданное выходило слабо. Он был, если можно сказать, «интимный Гамлет». Эта интимность прорвалась только в сцене театра; взрыв после ухода короля произвел тем большее впечатление, что при голосовых средствах Бас-сермана он был

неожидан. Опять прекрасны последующие «мимоходные» сцены: под всеми этими «флейтами», «облаками» и пр. клокотало негодование, все то, чему предстояло вылиться в сцене с матерью. Но здесь ничего не вышло. Или уж так незабываем в этой сцене Росси, что никогда никто не сумеет меня захватить. Что это было! От первого крика из-за кулисы: «Madre! Madre!» — одно неослабное напряжение жизни. В первом призыве была тоска, все перенесенное волнение; но он входил уже спокойный, останавливался как вкопанный и с какой-то деловой суровостью ставил свой вопрос: «Ebbene, Madre, che volete?» О, как чувствовалось в этой грозности приближение решающего разговора; какие рапиры свистели во всех последующих ответах, какая беспощадность, растущая вплоть до той минуты, когда он с груди матери срывает портрет вотчима, кидает о землю, топчет его и с криком «A terra» пригвождает его своей пятой и останавливается, как гневом дышащее изваяние.

Ни разу не видел его (а сколько раз я видел его в «Гамлете»), чтобы в этом месте весь зал не разражался треском: это был архангел, низвергавший змия. И после этого, перед волнением растроганной (как ему показалось) матери, какое перерождение в ребенка, нежного, умоляющего, почти плачущего. Как он льнет к ней, лицом вдоль всего ее платья никнет, опускается, бессильно вянет и, уже у ног ее, во прахе молит отбросить запятнанную часть своей души и продолжать жить с другой… И над этим вдруг — растерянный вопрос матери, одной из тех, кому имя — ничтожество: «Что же мне делать?» Как описать то молчание, которое за этим вопросом, и что с ним во время этого молчания происходит. Перед ним раскрывается зияющая пропасть бесполезности всего, что он сказал, это провал целого мира. И над этой пустотой падает едва слышное: «Nulla». С какой-то нарядностью, почти с извинением, как человек, нечаянно вошедший в уборную дамы, когда она раздета, так вставал он с колен. И когда ясно определялась в голове его оценка матери, тогда начиналось нечто ужасное по ядовитости. «Возвращайтесь в постель вашего мужа»; и все до конца шло на каком-то смешке, точно он поддразнивал, подталкивал словами, а сам все уходил и, наконец, уже совсем на пороге: «Buona notte, madre!» Эти последние слова в его устах значили: «Вы мне не мать». На этом он уходил; он урезывал дальнейший разговор о том, что уезжает в Англию, и гнусную сцену с трупом Полония…

Еще одно сравнение проведу. Ответ Полонию на вопрос о том, что он читает, вышел очень хорош у Бассерма-на. «Worte, Worte, Worte!» Много раздражения в первом слове, и в каждом последующем все больше. Но что это раздражение, личное,

связанное с данной минутой, в сравнении с безличной философией россиевского «Parole… Parole… Parole…» Это говорилось не для Полония; только круглый, блуждающий взор под беспорядочными прядями волос один раз останавливался на назойливом старике, будто говорил: «А, это ты. Чего тебе?» — и затем падали эти три слова, и падали уже не для Полония; они падали для нас, для всех, для мира, для вселенной: не в этой книжке, которую он держит в руке, «слова, слова, слова», а везде «слова», все на свете «слова». В этих трех «словах» то же, что в еврипидовском хоре:

Все на земле так ничтожно,
Все так случайно —
В жизни людской.

И невыразимо то замирание, с которым ожидалось второе «parole» после первого и после второго — третье; и несравнимо, ни с чем не сравнимо движение руки, которая, ладонью кверху, как смахивают соринку, смахивала со страницы книжки эти «слова»…

Скажу теперь о Бассермане — Отелло. У него есть легкий акцент, не знаю какой, но в этой роли он его немножко преувеличивает, он даже внес в свою речь некоторую медлительность, как человек, который говорит не на том языке, на котором думает. Образовался как бы промежуток между мыслью и словом, и получилось нечто поразительное по наивности, по детскости. При этом некрасивое, но доброе черное лицо, смеющиеся глаза, белые, чисто негрские зубы — прелести этой речи, очарованию этой непринужденности невозможно было противостоять. Я думаю, немцы испытали тут нечто не только для немецкого зрителя новое, но новое для немецкой расы; на такой экзотизм я не считал немца способным. Это было перевоплощение не только в роль — перевоплощение в расу. И заразительная прелесть этого смеха! Это было смеющееся, само себя не могущее понять счастье; на обвинение старика Брабанцио, что он приворожил его дочь, он отвечал таким добрым смехом перед невероятностью такого предположения, что его самозащита становится ненужной. «За все мои пережитые опасности она меня полюбила, я полюбил ее за сострадание, которое она выказала ко мне». Знаменитые заключительные слова его рассказа перед Сенатом. Какое разнообразие толкований! У Сальвини — «Per tutti i miei scorsi perigli ella m'amo. Io l'amai per la compassione che ebbe di me». Он обнажал тайники своей души в этих словах; это было сложно, глубоко. У Бассермана это было просто, на виду,

человек показывает лист бумаги, на котором ничего не начертано. Ничто во всей роли не удалось ему, как эта сцена перед Сенатом. В последующем ходе пьесы — вы думаете, скажу о Бассермане? — нет, дайте вспомнить еще раз Сальвини.

Есть одно поразительное, тончайшее место в роли Отелло: это когда в него западают первые зерна подозрения; и здесь неуловимая грань, разделяющая два мира в том же человеке: на фоне радужного счастья уже черные пятна ревности; и — на фоне черной ревности еще светлые блестки любви. Свет, не пропускающий в себя темноту, или мрак, изгоняющий из себя свет? Когда кончается одно, когда начинается другое? До какого момента Отелло — светлый, тот, что не хочет верить, и с какого момента он темный, тот, кто будет требовать доказательств? Незабываемый момент у Сальвини. Он писал, перестал писать, спрашивал, выслушивал, снова писал; но вдруг рука его останавливалась, переставала писать, отделялась от бумаги; перо, нетерпеливо сброшенное, падало на стол, и он всем корпусом поворачивался к Яго. И вы чувствовали, что это перо — символ спокойствия, принадлежания себе, что с его падением на стол рушится душевное равновесие, что это гусиное перо будет тягчайшим бременем, что бросил его один Отелло, а поднимет другой Отелло… Так великие заслоняют меньших; но и меньшие имеют своих меньших, перед которыми они велики, — о Бассермане можно вспомнить.

И еще можно вспомнить о Моисеи, которого я видел в роли царя Эдипа, когда Рейнгардт приезжал в Петербург в 1911 году. О рейнгардтовском Эдипе я подробно говорил в книге «Человек на сцене»; не хочу превращать страницы своих воспоминаний о людях в критические трактаты о постановочных принципах и приемах, но об актере Моисеи скажу здесь. Это было единственное впечатление словесной красоты во всем большом рейнгардтовском театре: может быть, оттого, что он иностранец — он итальянец еврейского происхождения, — он особенно внимательно относился к произношению, а может, сказывалось общение с латинской расой, но только его дикция — настоящий жемчуг. Природные его данные совсем не соответствуют ни царю, ни Эдипу: он мал, он как дитя, гибнущее под ударами судьбы, как тростник гнется под натиском ветра — без борьбы, без сопротивления. И вспоминается могучий образ Муне-Сюлли: эти страшные вопросы пастуху, еще более страшное ожидание еще более страшных ответов. Какая трагичность! Каждый вопрос — шаг, приближающий к пропасти, какое нарастание ужаса и что за мрамор в движении! Последний момент — когда он все узнал: что он убийца своего отца, что он супруг своей матери, когда он

обращается к солнечному свету: «Lumiere du jour, je te vois pour ia derniere fois!» Он своим отречением от солнца был сильнее самого солнца и, несмотря на весь порыв страсти, — все время живое изваяние: даже на лету складки тоги, окутывая голову, повиновались власти невидимого резца. Всего этого нет у мягкого Моисеи, но у него есть много своей личной прелести, которую он выказывает в очень определенно отделанной форме и с очень горячей искренностью. Он был бы хорошим Ипполитом, хотя нет в нем классичности, и он наверное был бы хорошим Федором Иоанновичем. Мы встретились с ним в Петербурге, на ужине, которым граф Валентин Зубов чествовал Рейнгардта в своем Институте истории искусства, и я сильно убеждал его взяться за роль Федора, тем более что есть прекрасный перевод Павловой.

О Рейнгардте опять-таки подробно писал все в той же книге. Здесь упомяну о замечательном его изобретении. Ему удалось осуществить самое, казалось бы, неосуществимое: он дал на сцене небо, глубину воздуха, бесконечность дали. В сущности, все что хотите можно изобразить на сцене при некоторой уступчивости воображения; одно до сих пор было невозможно — изобразить ничто, le neant, das Nichts. И этого достиг Рейнгардт. Незабываемо впечатление, когда под свист ветра поднимается занавес над первой картиной «Гамлета». Эта терраса Эльсинорского замка, обыкновенно окруженная стенами и бойницами, рисующимися на фоне задней декорации, которая изображает дальние части замка, деревья, горы, ночное небо, — здесь окаймлена низким парапетом, вырезывающимся на фоне, который ничего не изображает: это просто ночь, бездонная лунная ночь, небесная твердь; это тот лунный свет, на который смотреть холодно, который все собой заливает, который съедает далекие, высокие звезды. Этот эффект дали небесной повторяется и при дневном свете и при закате солнца.

Самое удивительное, прямо невероятное зрелище — когда перед погруженным в полный мрак театральным залом сцена представляет одну лишь черную бездну ночного неба, усеянного звездами, и особый, придуманный Рейнгардтом прибор наполняет воздух пронзительным сверлением и свистом ветра. Рейнгардтовское устройство состоит из гладкой полукруглой стены, которая, загибаясь кверху полукуполом, представляет собой как бы огромную кибитку, обращенную вогнутой стороной к рампе; внутренняя ее поверхность белая, алебастровая, и лунный свет скользит по ней в мягкой непрерывности; в разных местах проделаны отверстия разных величин, за которыми электрические лампочки дают впечатление звезд большей или меньшей силы, смотря по степени мрака на сцене. Легко себе

представить, каким удивительным средством является это изобретение при изображении, например, горных вершин, парящих над воздушной бездной. Представьте себе последнюю картину «Валькирии», поднятую на такую горную вершину, и над ней вместо обычного «боскета» безбрежье воздушного океана… Вот все, что скажу о тогдашних своих берлинских впечатлениях, а сейчас еще несколько слов о немецком театре.

В первый раз я увидел немцев на сцене, когда приезжала в Петербург труппа мейнингенцев. Она привозила Шиллера и Шекспира; в их труппе была такая выдающаяся сила, как Барнай. О значении мейнингенцев в истории театра не стоит говорить; их роль слишком хорошо известна, их имя стало нарицательным: ставить пьесу «по-мейнингенски» — это сразу рисует намерение. Скажу только, что после той заведомой лжи, которой довольствовалась бутафория тогдашнего театра, это настоящее, подлинное, что они показали: настоящие ржавые мечи, настоящие тяжелые деревянные двери с настоящими щелкающими замками, настоящая посуда, звон хрустальных кубков и серебряных ковшей, — было так ново, так пышно, жизненно насыщено, что именно в силу этой самой реальности давало впечатление иного мира. Однако не в этой вещественности была их сила; не правы те, кто говорят, что мейнингенцы выезжали на обстановке; нет, человек был сильнее бутафории, и весь этот «практикабль» был пронизан духом; люди, в нем двигавшиеся, к нему прикасавшиеся, были действительно живые люди, за очень немногими исключениями.

Не в бездушных вещах было то новое, что они дали, а прежде всего в массовых сценах. Поразительное впечатление новизны в этих картинах народного движения; шумливая толпа военных лагерей Валленштейна; бурная толпа римского форума перед трупом Цезаря; склоняющаяся, скользящая придворная толпа королевы Елизаветы. Самое удивительное в этой толпе было не то, что она умела давать все крайности, от высшего напряжения до последнего ослабления или наоборот, а то, что нельзя было уловить ступеней этих переходов; тут не было толчков, это была текучесть, непрерывность, как сама жизнь. Никакие «народные сцены», которые я впоследствии видел, не могли с этим сравниться; и не думаю, чтобы тут играла роль новизна. Тут был, очевидно, принцип, строгое соблюдение в распределении нарастаний и ослаблений. Прием работы был такой. Главный режиссер (кажется, его звали Кронек, может быть, ошибаюсь, — это было так давно…) имел своих, им вымуштрованных для данной сцены уполномоченных; эти брали себе каждый в свою выучку группу статистов и показывали им, что в каждый данный

момент они должны делать, причем им предписывалось во время представления следить за своим вожаком, делать то, что будет делать он. На спектакле все эти группы распылялись, составляющие их статисты размещались в разных концах сцены. Так достигалась в разнообразии точность и, при напряженности внимания, определенность и одновременность.

Самое восхитительное в этом отношении из всего, что я видел, это римский форум в «Юлии Цезаре» — речи Брута и Марка Антония, то есть жизнь толпы во время этих речей. В смысле «реагирования» толпы я никогда после не видал лучшего, даже ничего равного. Нашумевшие впоследствии народные сцены в «Царе Эдипе» у Рейнгардта ничто в сравнении с толпою римских граждан у мейнингенцев; им так же далеко до них, как далеко стаду до искусства. Надо сказать, что и обе речи были великолепно произнесены: Брутом был Барнай, Марком Антонием — не помню кто.

Кроме прекрасного принципа нарастания и ослаблений в отдельных сценах у мейнингенцев отлично было проведено нарастание всей пьесы, то есть распределение нарастаний по актам. Это умение заставить зрителя при падении занавеса жить вопросом, что же дальше, умение насытить антракт ожиданием, это, конечно, важнейшая заслуга режиссера по отношению к пьесе, как ценнейшая заслуга актера по отношению к своей роли.

О Барнае скажу, что это было само благородство. Помню его в особенности в роли Валленштейна; низкие, глубокие тона, чудная речь, восхитительная осанка. Он давал образ настоящего главнокомандующего, за ним ощущался весь лагерь, все войско, он являлся носителем исторической ответственности; и при этом высоком впечатлении — какая простота. Знаменательны последние слова Валленштейна, по ним можно судить актера. Он уходит спать, а мы, зрители, знаем, что его, сонного, постановлено убить; уходя со сцены, он говорит окружающим, что он намерен проспать долго. Все актеры старого, напыщенного типа говорят эти слова таким торжественным тоном, как будто хотят сказать: «Я иду спать, но на самом деле перехожу в загробную жизнь». Барнай говорил их так, как будто хотел сказать: «Иду спать, устал, пожалуйста, не будите меня».

К сожалению, простота барнаевская не находит последователей в Германии: трагедия, костюм, стихи имеют несчастное свойство поднимать немецкого актера на ходули. Только большие таланты понимают величие простоты; но больших талантов мало; вот почему говорю, что судить о театре надо не по талантам, а по не-талантам. Театр так же мало ответствен за талант, как почва за свалившийся в нее аэролит;

только в не-таланте увидите вы, действует ли в нем воспитание и традиция или он предоставлен самому себе. В общем скажу, что по ясности поставленных себе задач, по искренности отношения к ним и по добросовестности выполнения их мейнингенцы, конечно, одно из самых почтенных явлений в истории театра.

Этот характер «почтенности», увы, отсутствует в последующих немецких театральных новшествах; больше всего отсутствует у Рейнгардта; его театр так криклив, так в нем назойлив режиссер; в нем все время чувствуется выдумщик, и этот выдумщик иногда поражает, иногда тешит, но часто — докучает. Рейнгардт — это первообраз того режиссера-изобретателя, который расплодился везде за последнее время, а в особенности там, где нет актера. Где актер есть, как за границей, там театр все же является сотрудничеством; режиссер признает, что имеет дело с равными себе величинами; наконец, там существует уважение к автору, у нас же, где актера нет, — ибо что такое те несколько имен, которые можно, с оговорками, назвать?.. Что это, не только на всю Россию, но даже на всю Москву? Так у нас и эта последняя узда сброшена. Мейерхольд ставит Верхарна с собственными вставками о советской власти, с пением «Интернационала»; он готовит «Гамлета», уснащенного его отсебятинами, в которых выпады против королевской власти. Кстати, рассказывала мне одна актриса. Репетировали «Саломею». Мейерхольд говорит актрисе: «Понимаете, вы должны играть Саломею так, с такою же ненавистью, как если бы вы играли Алису Гессенскую, жену Николая II»… Не в политике дело, конечно, но где тут художественные руководящие указания?

Вернемся к чему-нибудь более «почтенному»; или скажем даже просто-напросто: вернемся к театру. Всякий раз, что заговариваю о русской сцене, испытываю такое чувство, что я ухожу от театра. Поймите же, что театра в России нет. Есть люди, о театре говорящие и пишущие, в театре служащие, есть заседания, протоколы, есть издания, афиши, есть здания, публика, но все это шумиха вокруг пустого места — театра нет. И хочется вон от этой пустоты, от этого неуважения к искусству, хочется укрыться под сень того, что я обозначаю словом «почтенное». Вернемся же с шумливой поверхности театральной современности в тихую глубь «доброго старого времени». Не сочтите меня за ретрограда; я совсем не ретроград. Ведь любить прошлое не значит не желать будущего, это только значит ненавидеть то, что в настоящем есть оскорбительного. И, наконец, другой вопрос — в какое прошлое уходить. По-моему, кто любит Баха, много новее, чем тот, кто любит после него жившего Мендельсона; кто любит Палестрину, художественно

моложе, нежели тот, кто любит недавнего Беллини. Пушкин вечно свеж, а Надсон увядший цветок. И сколько же на памяти людской увяло писателей, в то время как Гомер, Софокл, Вергилий, Сервантес переживают века… Что же? Ретроград тот, кто их боготворит? Вернемся же назад, и не так уж далеко.

То было в 1885 году; я провел два летних месяца в Вене. Я ходил в театр почти каждый вечер; бывал в большой опере, где видел весь вагнеровский цикл, ходил в театр «An der Wien», где перевидал комические оперы Штрауса и Зуппе с восхитительным, единственным в своем роде Жерарди; бывал в театре «Erzherzog Karl», где играла очаровательная, впоследствии приехавшая в Петербург Женни Гросс. Но самые ценные были вечера, которые я проводил в Burgtheater. Знаменитая венская драматическая труппа тогда еще играла в старом помещении, в самом Burg (императорском дворце); впоследствии она переехала в новый, нарочно выстроенный театр на Ринге, против ратуши. Новое помещение пышно, богато, но кто видел старое, всегда будет вспоминать о нем и будет жалеть о скромном старомодном зале. Венский Burgtheater — это в немецком театре то же, что Comedie Francaise во Франции. Это история, это академия слова. Что-то удивительно втягивающее в этом театре; и, несмотря на огромное разнообразие репертуара, характер какой-то одинаковости лежит на нем. Однообразность их отношения к своему делу, удивительная слаженность, уверенность, которую каждый внушал зрителю уже при выходе на сцену, что он будет хорош; вся эта «почтенность» и серьезность, которою была проникнута постановка самой легкой комедии, — все это внушало уважение, сообщало некую неоспоримость и налагало печать, какой не видал ни на одном другом театре. С редкой силой запечатлевались они в памяти; ведь это было тому тридцать шесть лет, а я как сейчас их вижу.

Человек, хорошо знакомый с историей этого театра, сейчас узнает, о каком периоде я говорю, если скажу, что в то время еще играли великая Вольтер и удивительный Зонненталь, и молодых девушек играла маленькая Hohenfels.

К Вольтер я не задумываясь прилагаю эпитет «великая», хотя она и неизвестна за пределами Германии. Это была последняя представительница большого трагического искусства. Все: осанка, движение, голос, произношение — у нее было все; и такой трагический порыв, такая способность одним полетом вести целую длинную сцену, — я могу в этом отношении сравнить ее только с Сарой Бернар. Голос ее не имел тех удивительных нежных верхов, золотой голос Сары Бернар, но низы ее были глубже, гуще. До сих пор звучит в ушах моих ее интонация в

«Марии Стюарт», в той сцене, где Шиллер, наперекор истории, сводит обеих королев в саду. Помню интонацию Вольтер, когда она говорит Елизавете, что перенесла все, что может перенести человеческое сердце: «Alles hab'ich ertragen». Редко интонация давала мне такое полное, до дна исчерпывающее впечатление, как это «alles». Это было действительно все, до последней капли. Произношение ее было восхитительно; это была самая благородная немецкая речь, какую я когда-либо слышал; Гёте и Шиллер в ее устах — это была музыка; никогда не слышал такого сочного, трагического «Р». Я видел ее во многих, разнообразных ролях; она всегда была восхитительна, даже в такой пьесе, как «Федора» Сарду, но, конечно, ее настоящее дело был классический репертуар.

В гётевском «Гетце фон Берлихингене» у нее есть поразительная сцена. Она одна в своем замке у окна ждет своего любовника; долго он не едет, наконец — всадник вдали; он все ближе, и все сильнее ее радость. Но вдруг — недоуменье: как будто не он! Сомненье, беспокойство, страх: всадник соскакивает с лошади, поднимается по лестнице, — страшное предчувствие. Дверь отворяется, входит и останавливается, как привидение, рыцарь с завешанным лицом. Она поняла, что это ее судья пришел свершить над ней смертный приговор. Он накидывает ей петлю на шею и, умертвив ее, вонзает острие кинжала в дверную притолоку и уходит. На полу труп. Трудно найти во всем театре сцену такого психологического диапазона. Эта одна сцена была целая трагедия. Вот в каких пьесах это удивительное богатство находило простор. Она играла одну трагедию — «Мессалину», не помню чью; ни в одной роли не выступала в такой силе вся совокупность ее данных. Это была римская статуя в движении. Тут я пожалел, что вместо пьес Сарду не включены в репертуар этого театра французские старики Расин и Корнель. Видеть Вольтер в роли Атали или в роли Камиллы — это было бы последнее слово художественной чеканки, впрочем, кто знает, что сделал бы из французского дивного стиха немецкий перевод… Вольтер была уже стара в то время, но она болела общим недугом знаменитых артистов — во второй части «Фауста» она играла Елену Прекрасную. А Фауста — Париса играл старик Зоннеталь! Вспоминается интонация милого Сальвини, и хочется сказать: «Зачем они это делали?»

Зоннеталь был прекрасный актер, но не в классических пьесах проявлял наибольшую свою ценность; он был лучше в сюртуке, нежели в костюме; и его костюм поднимал на ходули. Но в некостюмной драме, в комедии он был последнее слово простоты, полное отсутствие «актерства». Помню его в пьесе

«Горнозаводчик» — переделка из романа Gerges Ohnet. Я видел эту же пьесу у французов — скажу, что венцы были лучше. У французов часто, в особенности когда они сильно наметались, замечается одна-единственная забота — осуществить предписанную форму; здесь же каждый выявлял свое понимание жизни. Пьесу делила с Зоннеталем обворожительная, хотя несколько холодная Шратт, любовница императора Франца Иосифа. Красивая, видная, с ярким голосом и звонким смехом, она была в особенности хороша в простонародных ролях; в короткой юбке, с черным бантом бабочкой за белокурой головой, она была блестяща в иронии, она хлестко отчитывала. Ее торжество были пьесы с венским акцентом: вся милая Вена тогда говорила в ней, Вена с ее добродушной нарядностью; вся венская кровь вскипала в ней, весь Wiener Blut с тонкой беспощадностью его усмешки. Другой свой большой успех Зоннеталь делил с маленькой Hohenfels; пьеса, не помню чья, называлась «Фрау Сусанна».

Маленькая Hohenfels была совсем особенное существо, Представьте себе существо, которому невозможно внимать без волнения, о которой после тридцати шести лет вспоминаешь с тою же свежестью трепета, с какой внимал ей тогда; голос которой никогда не умолкнет в слуховой памяти тех, кто хоть раз ее слышал, и этот голос был совершенно сиплый. Подумайте, какой же талант, когда она была лишена главного средства воздействия. В первую минуту, когда я ее услышал, я был озадачен: что это такое? можно ли выпускать такую? Но потом! Что она только делала этим своим голосом, и как потом тянулось все существо — слушать его снова и снова. Вспоминаю наставление Дельсарта: «Если не можете отделаться от вашего недостатка, заставьте полюбить его». Да, ее любили. Как ее встречали, как провожали! Как каждое слово ее отмечалось невольным рокотом в рядах.

В пьесе «Фрау Сусанна» она играла жену Зоннеталя. Она узнает, что муж, которого она обожает, подозревает, даже уверен, что она ему изменяет. Муж ей ни слова не сказал, ему предстоит дуэль. У Зоннеталя прекрасная сцена, когда он у письменного стола занят предсмертными приготовлениями, запечатывает письма, приводит в порядок бумаги, открывает и запирает ящики стола. Хорошо помню, как во время этого на доклад слуги, что пришел такой-то, он, не отрываясь, от своего дела, с неподражаемой простотой говорит: «Пусть войдет», продолжает запирать ящик и кладет ключи в брючный карман. После этого делового разговора он остается один, отворяется дверь, входит Сусанна. Она все знает, но она не должна ничего показать; она

знает и то еще, что для того, чтобы все дело разъяснилось, надо, чтобы он провел вечер дома. И вот ее задача — заинтересовать его, обворожить его, задержать его до девяти часов, только до девяти, там уже не важно, но надо сделать так, чтобы он забыл посмотреть на часы. Она сидит по другую сторону письменного стола. Ну как я могу описать вам эту сцену на расстоянии тридцати шести лет? Помню только, что после первых его холодных слов в ответ на то, не мешает ли она ему, он вынимает портсигар и спрашивает: «Ты позволишь?» — «Конечно». — «Ты ангел». — «Тогда я укутаюсь облаком дыма». Что может быть труднее на сцене, как героические шутки страдающей души? И все время она шутит, отвлекает, мешает его думам; и когда наконец он смотрит на часы, он столбенеет; она понимает, что он опоздал, что ее страшное усилие увенчалось успехом, — она больше не может, она лишается чувств…

В «Горнозаводчике», о котором я упоминал выше, где Зонненталь ведет свои сильные сцены с блистательной Шратт, маленькая Hohenfels играет крохотную роль скромной барышни; ее партнер некий Tiemig, удивительно смешной на роли застенчивых молодых людей, на то, что французские актеры называют «les bonjour, ma cousine». Один из актов кончается в большой гостиной, где масса народу, идут серьезные разговоры; нашим двум молоденьким скучно, разлученным в двух противоположных углах сцены. Вдруг среди серьезных разговоров милый сиплый голосок: «Я пойду в сад». Тут как тут подскакивает скромный обожатель и, выстрелив ладонью вперед: «А я провожу вас». Хохот всей залы.

Он умер; она теперь играет старушек и, говорят, прелестна.

Таковы самые для меня ценные имена венского Burgtheater. Помню еще Миттервурцера на роли отцов; помню Левинского и его жену; он был умный, ядовитый актер; интересен был его Мефистофель. О разнообразии их репертуара я говорил уже. Видел у них несколько пьес мало у нас известного, но очень в Германии нашумевшего Грильпарцера: пьесы бытового характера, но с вмешательством волшебниц, духов умерших и т. п. Не могу не отметить той простоты и задушевности, с какою проходила у них обывательская комедия, — такие пьесы, как «Библиотекарь», «Пожиратель фиалок»; весь этот репертуар с мамашами, со студентами, со старыми девами, с лейтенантами, с рассеянными профессорами — как все это насыщено жизнью и каким теплым юмором согрето. По иному пути, по холодному, рассудочному пошло дальнейшее развитие немецкого театра.

Никогда не скажу, что не надо задаваться исканиями, но жаль, когда в погоне за новым утрачивается то драгоценное, что

было в старом. «Старый театр отжил. Старый театр умер» — это мы слышим на всех митингах. И кто же это говорит? Какие-нибудь юнцы, дальше Москвы ничего не видавшие. И не понимают, что под старым театром они разумеют тот современный русский, который они только и видели. Но ведь для суждения надо иметь, во всяком случае, две монеты: знание и сравнение. Что имеют те, кто судит? Что они знают, что они видели, с чем сравнивают?.. А послушайте авторитетность этих выкриков: «Старый театр умер!» — удивительна легкость, с какою они хоронят! Две коренные ошибки в этих выкриках. Первая — незнание прошлого, незнание того, что хоронят: незнакомство с «покойником». Вторая ошибка в том, что все думают, что новый театр можно создать из существующего актерского материала; думают, что обновление театра есть вопрос программы, декларации, далее — вопрос репертуара и в конце концов — вопрос режиссерский. Нет, не режиссерский вопрос, а воспитательный; не в том дело, что из актерского материала создавать, а в том дело, как создать настоящий актерский материал.

И вот чем больше я всматриваюсь в дело, тем яснее мне становится, что все новые деятели театра заняты плодами, никто не занят корнями. И больше всего этой слепотой грешат у нас в России. Чем больше ходил в театр, тем меньше он меня удовлетворял и тем больше меня влекло в школу; чем внимательнее следил за актером, тем больше интересовал меня ученик… Уже чувствую, что меня опять выпирает на поверхность настоящего дня. Ну как не заговорить об учениках, о студиях, о лекциях, об отношении к занятиям и пр.! Но нет, рано; да не только рано, а и больно, больно к живым вопросам прикасаться. Успеется…

А теперь поговорим об итальянском театре.

ГЛАВА 5
Итальянский театр — Итальянский зритель — Сицилийская труппа Грассо — Новелли — Ирвинг — Цаккони

Италии я обязан расцветом своей души в области искусства вообще, но в области театра она дала мне много меньше, нежели Франция и Германия. Правда, Италия дала и Росси, и Сальвини, и единственную Дузе, и единственного Новелли (о последних двух поговорим), но это явления индивидуальные; они продукт Италии, не продукт итальянского театра. Я сказал выше, что театр так же мало ответствен за талант, как почва за свалившийся в нее аэролит. Нигде это не оправдывается, как в Италии: такие удивительные имена и такой бледный, нехарактерный театр.

Только две труппы могу я назвать как заслуживающие быть выделенными. Пусть не покажется странным, что говорю «две труппы», не говорю «два театра». Дело в том, что в Италии нет театров в нашем смысле, то есть учреждений с известной художественной окраской, нет театральных фирм, а есть труппы, из театра в театр переезжающие. Театр — это только здание, а администрация театральная приглашает руководителя той или другой труппы и ничего больше не ведает. Только большие оперные театры, как Scala в Милане, Costanzi в Риме, S. Carlo в Неаполе, Fenice в Венеции, сами ведут художественное дело и заключают контракты с артистами, а не с руководителями готовых трупп. Не будем говорить о том, хорошо это или плохо; если вообще всякий театральный вопрос заслоняется для меня вопросом театрального мастерства как единственно коренным, то тем более неинтересными мне представляются эти вопросы административного характера. Передвижной театр, во всяком случае, интересное явление, а в смысле воспитательном, думаю, что он полезен: он развозит по городам лучшие драматические достижения, в своей стране имеющиеся; он показывает нечто цельное, отучает публику идти на имя; это, конечно, хорошее средство против гастрольного яда.

В Италии, где в каждом городке есть хороший, а в некоторых прямо восхитительный старый театр, никакая труппа не рискует попасть в унизительную обстановку балаганного гостеприимства и всякая может рассчитывать, что будут ей предоставлены внешние условия оседлости. Публику же всякая труппа найдет в каждом городе — отзывчивую, сознательно-критическую. От

райка до нижнего яруса лож, от первого ряда кресел до стоячих мест — все это люди с определенными мнениями, с определенными, иногда дешевыми требованиями в смысле театра вообще, но с очень тонкою оценкой игры, с беспощадной иногда строгостью к актерскому мастерству и с большим запасом точек сравнения благодаря передвижному характеру театра и легким условиям личного передвижения в такой маленькой стране, как Италия. Публика итальянская очень любопытный, с позволения сказать, «коллектив». Итальянец — я говорю об истом итальянце, не о том зрителе, которого, как во всякой стране, мы назовем просто «европеец», — итальянец идет в театр или чтобы отдохнуть — посмотреть на сцену, поглазеть по сторонам; или он идет — как судья. Редко на его лице вы прочитаете то светящееся выражение благодарности, которым горит незнание, вдруг обогатившееся; итальянец — «знаток», его не проведешь, он спуску не даст; перед поднятием занавеса он готовится судить; в антракте перед вторым действием «Травиаты» он говорит: «Теперь послушаем баритона», и в его рукоплесканиях — одобрение, часто требования, жестокие требования повторений, но никогда благодарность.

Не одни рукоплескания расточает итальянец. Какие бывают свистки, какой Содом иногда стоит в театре! В Риме давали «Пелеаса и Мелисанду». Нежная музыка Дебюсси оказалась совсем не по зубам. Опера прошла только один раз. Стоял такой гвалт, что от музыки ничего не было слышно. В случайный момент затишья кто-то из певцов поет: «Мы с тобой останемся здесь до завтра»; из стоячих мест голос: «Ah, questo no!» (Нет, уж это извините!) — и опять гвалт, пуще прежнего. Я видел одно очень интересное представление; то есть сразу оговариваюсь: интерес был в зале, не на сцене. Это было на острове Мальте; в прелестном городском театре шла «Сельская честь». Зал был битком набит, и сразу же я заметил двойной характер публики: англичане и мальтийцы. Какая разница!

Англичане, в большинстве морские и военные офицеры, — в великолепно сшитых черных и красных с золотыми кантами смокингах, в безупречно крахмаленном белье, в белых галстуках. Мальтийцы-итальянцы — в чем попало: в пиджаках, разлетайках, в красных пестрых галстуках. Опера шла плохо, и примадонна на высоких нотах немилосердно фальшивила. И вот тут обозначилась двойственность публики. Итальянцы не спускали ни одной фальшивой ноты, подвывали, срамили несчастную певицу; англичане с программами в руках вытягивались в струнку, высокомерно озирая неистовствующих представителей латинской расы, хмурились и с серьезною сосредоточенностью продолжали

слушать оперу Масканьи. Я вспомнил дивную сказку Андерсена «Платье короля» — когда толпа кричала: «Да ведь он голый!», а придворные продолжали невозмутимо нести балдахин. Никогда расовое различие не ложилось такой резкой чертой между людьми, как здесь, в этой театральной зале; и те и другие были забавны; от соседства, в силу бессознательной реакции, они невольно преувеличивали каждый в свою сторону, но это положительно были — хулиганы и жрецы…

Итак, две труппы считаю заслуживающими выделения. Первая — Compania Calabresi, хорошая комедийная труппа; они играют умно, добросовестно. Но ничего большего о них сказать не могу, ничего исключительно им присущего не могу отметить. Вторая — известная сицилийская труппа, Compania Grasso, когда-то приезжавшая и в Россию. Эта удивительная труппа представляет собой нечто совсем особенное не только в Италии, но и в европейском театре. Они большей частью играют пьесы из быта сицилийских рабочих: каменщиков, рыбаков, в особенности рабочих серных копей. У них нет ни одного плохого актера, а руководитель их, Грассо, выдающийся талант и совершенно исключительный темперамент. Всегда он играет вожака среди рабочих, предводительствует в столкновениях с нанимателями, всегда он народный заступник, мститель за угнетенного, и все это у него выходит великолепно, с какой-то тигровой яростью и вместе с тем в границах благородного искусства. Помню, в одной пьесе он сзади наскакивает на своего врага, как какой-нибудь леопард, закидывает ему голову, впивается зубами в шею, будто прокусывает ему кадык. Большое мастерство нужно, чтобы заставить принять реализм этой сцены. Прекрасно выходили у сицилийцев общие сцены; их нарастания и ослабления могу сравнить только с мейнингенцами. Особенно запомнились мне сцены глухого ропота. Какое большое искусство — показать настоящую жизнь; сколько уменья надо, какое мастерство, чтобы обычный в театрах «гул» из простого звукового материала превратить в сознательного выразителя накипающей жизни, которая вдруг, сама собой переходит в членораздельные, осмысленные слова. Совершенно то же, что закипающая вода: сперва гул под гладкою поверхностью, потом поверхность покрывается рябью и, наконец, на поверхности пузыри; пузыри — это и есть слова.

О актеры, режиссеры, как бы было полезно вам присматриваться к природе — великой учительнице всякого искусства, а тем более такого, которое соединено с движением: сила, слабость; усиление, ослабление; скорость, медленность; ускорение, замедление; верх и низ; тяжесть и легкость; движение

и остановка…

Какой залог разнообразия. И во всем этом свои, природой установленные законы; и соблюдение их обеспечивает и правильность и красоту. Но нет, не хотят; называют это механическим отношением к искусству. А разве человек не машина? Дивная машина. Чувство нужно, скажете вы? Конечно; но чувство — венец всему, а можно ли с венца начинать? Человек — машина, чувство — масло. К чему же масло, когда машина не действует? Не понимают этого люди; они совсем в чем-то ином воспитаны. Когда я на своих уроках говорил, что прежде всего нужна грамотность, мне мгновенно кто-нибудь выпаливал: «Значит, вы против чувства?» — «Разве я это сказал? Я только сказал, что я против безграмотности». Но так уж это установилось у нас в Москве: «Волконский против чувства». Не оправдываюсь больше; есть грехи, в которых оправдаться невозможно; это те грехи, в которых неповинен…

О сицилийцах я вспомнил однажды на заседании совета Художественного театра, когда говорили о репертуаре. Мне показался сицилийский репертуар очень соответствующим наличным силам театра и современному моменту (это было зимою 1919 года). Мое предложение было отвергнуто; нашли, что репертуар этот тенденциозен и пошел бы вразрез с тою программой аполитичности, которую провозгласил Художественный театр. На этом заседании не присутствовал Немирович-Данченко; когда я ему рассказал о сделанном мною предложении, он сказал: «Как это мне нравится, да еще при наличности такого актера, как Леонидов». А мне понравилось то, что сказал Немирович.

Вот все, что могу, с позволения сказать, «зафиксировать» об итальянских, с позволения сказать, «коллективах»… Хочу сказать теперь об одном удивительном итальянском актере — Новелли; сколько помню и как сумею.

Я никогда не встречал актера, который до такой степени отказался от всякого героизма, как Новелли. С прекрасной осанкой, отличным голосом, крепким, выразительным профилем, с черными, горящими как уголь глазами, он имел бы все что надо, чтобы играть и героев, и королей, и полководцев. Но он отошел от всего этого, он забился в другой угол человеческой природы. При всех его прекрасных данных у него есть какая-то ужимка, известная скрюченность осанки и движений, то, что нужно в злоумышленнике, то, что у места в человеке, обиженном судьбой, затравленном людьми. Вот характер его репертуара. Какой-нибудь крестьянин с ножом за пазухой шутливо разговаривает с любовником своей жены; какой-нибудь погонщик ослов, в

неаполитанском костюме, в ермолке с кисточкой, возвращающийся домой, молча садящийся против своей жены, вынимающий трубку, медленно, с расстановкой ее набивающий, закуривающий и все время при этом облизывающий себе губу и не спускающий глаз со смущенной жены; и вы чувствуете, так он умеет это сделать, что для нее это томительное набивание и закуривание трубки все равно что пытка каленым железом. Таков Новелли — страшный, извилистый, с бесконечным разнообразием оттенков, тонкий, как тончайшее лезвие. И этот холодный, беспощадный, неумолимый оператор мог быть и мягким, безвольным страдальцем; тут у него бывали совершенно детские, обезоруживающие интонации, такие провалы в человеческое ничтожество, что и жалко и страшно становилось. Не помню ни одного его спектакля, который бы не был чем-то очень значительным, даже когда он играл пустейший французский водевиль; это был настоящий актер для знатоков; жаль было упустить каждую минуту его игры.

Из второго типа ролей, где он играет страдающее лицо, помню французскую переводную пьесу «Папаша Лебоннар». Старый часовщик, красивая развратная жена, взрослый сын. Жена невозможнейшим образом обходится с мужем и натравливает сына на то же. Старик все сносит, каждый накипающий взрыв он подавляет в себе; но все это накопляется, накопляется, и однажды в разговоре все прорывается наружу. Невозможно описать силу этого возмущения, напряжения, с которым эта приниженность вырастает и превращается в грозное проклятие. И в самый сильный момент отцовского гнева сын вдруг кидает ему в лицо: «Да что ты орешь, с какого права? Ты мне не отец, я сын другого». Никогда в театре не видал более страшной осечки, чем то, что давал Новелли в этом месте; это был такой провал в человеческие низы, что все предыдущее казалось счастьем по сравнению с его теперешним положением. При всей моей любви к техническим приемам игры, к сожалению, не могу вспомнить, как он принимал страшный удар. Могу только сказать, что это было одно из самых сильных моих впечатлений в театре, но, что делать, за силою я недоглядел способа. А способы у него были чрезвычайно интересны; у редкого актера можно было столькому научиться, как у Новелли; конечно, надо уметь смотреть. У нас вряд ли и это люди умеют; ведь если актеров ведут и воспитывают на «нутре», то естественно, что и внимание критика идет мимо технических приемов. Чем технически воспитаннее актер, тем технически проницательнее суждение критика. Прав старик Лессинг, когда говорит, что постановка актерского образования на научную почву нужна в двух целях: для того, чтобы актер знал, что

правильно и что неправильно, и для того, чтобы критик мог судить, правильно ли и почему неправильно. Совершенно верно, но я еще сгущу это требование и скажу, что каждый актер должен быть и критиком, ибо только при критической способности может быть и самокритика, а мыслима ли самокритика, когда ясность сознания помрачена «нутром»?..

Да, у Новелли можно было поучиться — точности движений и речи, меткости в совпадении слова и жеста, меткости и точности тем более удивительным, что иногда темп его игры был страшно быстр, и, несмотря на быстроту, никогда у него не было смазанности. Еще у него можно было поучиться гимнастике лица и гимнастике голоса. У нас совершенно не знают мимики; даже предмета такого нет в сценическом преподавании; в наших студиях существует странно-неопределенный предмет «гимнастика чувств», но нет гимнастики лица. Ведь это то же, что пианиста воспитывать на гимнастике настроений, а не давать ему гимнастики пальцев. Лицо Новелли было изумительно; оно мне напоминало такие в детстве виденные мною резиновые маленькие маски; их можно было сжимать, растягивать, и получались удивительные гримасы: все то же лицо, но все с разным выражением. Должно сказать, что такие же резиновые, гибкие были его интонации; такого сочетания иронии и ярости я не слыхал. Не видел я Новелли в Шейлоке, но уверен, что его Шейлок наравне с Шейлоком величайшего английского актера XIX века — Ирвинга; это должно быть то же ползучее, тягучее, присматривающееся, ненавидящее и страдающее, что у великого англичанина.

Я видел Ирвинга в этой роли в Лондоне; не могу забыть его выхода из залы суда. Его руки все приближались к голове, голова пряталась, уходила в плечи; он давал впечатление человека, для которого меркнет солнце, гаснет день, и, наконец, как ночная бабочка от света забивается в щель, так он, закрыв голову локтями, шатаясь и оступаясь, шел к выходу и пропадал в дверные створки. Другой раз я видел Ирвинга в пьесе Сарду «Робеспьер». Он играл Робеспьера и был восхитителен. Помню в особенности одну сцену. Он допрашивает молодого человека, только что арестованного приверженца королевской власти. Из допроса он, к ужасу своему, а может быть, к великой радости своей, узнает, что это его сын, сын женщины, которую он обожал, сын, которого ищет уже сколько лет. И вот задача для актера: чтобы зритель чувствовал его радость перед найденным сыном, чтобы зритель чувствовал его ужас при мысли, что он, отец, призван послать его на гильотину, и, наконец, чтобы сын ничего не заметил, не догадался, что предмет его ненависти — его

родной отец. Психологическая сложность этой сцены проступает в каждом слове; представьте себе три стеклянные коробочки, вложенные одна в другую, и сквозь каждую коробочку видны другие две; такова психологическая архитектура этой поразительной сцены. Помню, как он, разговаривая с юношей, точит свои ногти; как в этом движении он скрывал свое волнение и как дрожание тонких рук в кружевных обшлагах выдавало волнение. Помню в этом спектакле красиво поставленную сцену. Робеспьер приходит в тюрьму Temple, ту самую, в которой томилось королевское семейство до смертной казни. Мрачное каменное подземелье со сводами; он усылает сторожа с поручением, остается один, присаживается к столу, голова его склоняется, он засыпает. Открываются железные двери, входит смутное белое привидение — маркиза в высокой пудреной прическе; открывается другая дверь, выходит другая, потом третья, и еще, и еще — вся сцена в таинственном полумраке полна бледных теней… Но вдруг они расступаются в полукруге, низко приседают — вышла королева… С криком Робеспьер просыпается; с его криком — мгновенный мрак на одну секунду, а когда возвращается полумрак, уж на сцене нет привидений: Робеспьер по-прежнему за столом, руки вытянуты на столе, и на руках лежит его усталая голова… Я вспомнил Ирвинга, пока говорил о Новелли; это единственный, с которым могу его сравнить. Это не значит, что они равные величины, — Новелли не был бы таким Робеспьером, но, наверное, такой же Шейлок.

Еще скажу о Новелли, что репертуар его был громадный. Все труппы итальянские проводят в одном городе не более месяца, Новелли в Риме оставался два месяца и каждый день играл пьесу. Вот еще особенность итальянских театральных условий, что в то время, как в больших городах Европы, в Париже, в Лондоне, пьесы даются по пятьсот и тысяче раз, в Риме публики не хватает; там публика проходит перед пьесой, здесь пьесы проходят перед публикой. Ясно, какую работу нес Новелли. Между прочим, говорят, он производил потрясающее впечатление в тургеневском «Нахлебнике». Верю.

Мой обзор итальянского театра был бы не полон, если бы я пропустил такого актера, как Цаккони.

Странное его искусство, он входит в искусство особой дверью. Он прежде всего реалист; лучший его репертуар — Ибсен. Даже непонятно, как латинская раса, да еще итальянская ее ветвь, могла родить такого реалиста — без полетов, у которого нельзя усмотреть ни одного намерения Красоты. И вместе с тем то, что он делает, интересно. Самое удивительное и для него типичное — это «Привидения» Ибсена. Он играет мало сказать больного

человека, он играет человека, который на ваших глазах заболевает и болезнь которого пред вами развертывается; вся пьеса — картина развития прогрессивного паралича. Процесс внутренней болезни выражается внешне в удивительно равномерном распространении физического увядания на все органы движения. Походка его в первом действии получает какую-то неровность, которая постепенно переходит в совершенное размягчение колеи. Руки понемногу лишаются всякой точности в движениях, кисти отвисают. Глаза, которые в первом действии блуждали, приобретают все большую устремленность взгляда и вместе с тем все больше теряют пристальность. Все это выполнено с такой незаметностью в нарастаниях, что положительно вам кажется, что вы присутствуете при естественном процессе. Удивительнее всего в этом процессе человеческого разложения — речь. В первом действии он один раз запинается перед названием города Парижа: не сразу может вспомнить. И для человека, который немножко наблюдал за проявлениями болезни памяти, ясно, что эта заминка есть зернышко, из которого разовьются все последующие проявления болезни. И от этой первой заминки до последних его слов: «Дайте мне солнце, солнце…» — это одно последовательное увядание памяти. Мучительны страдания этого мозга, который хочет поймать увертывающееся слово; сперва он ловит все с большим трудом, но приходит пора, когда слово уже не возвращается, окончательно уходит, и тогда к страданию охотящегося за ним мозга присоединяется страдание души, которая вынуждена уступить немощи своего тела. Страшные минуты, полные глубокой, мировой жалости. Они дают поразительную картину — это виснущее тело, эти свисающие волосы, глаза задумчивые и не думающие, глядящие и не видящие. У него есть природный, очень неприятный недостаток — у него руки в кистях дрожат; в этой роли и этот недостаток у места. Последние слова его: «Дайте мне солнце… солнце…» — актеры обыкновенно говорят с тоской, с томлением по чем-то недосягаемом. У него — никакого лиризма; он сидит на диване, лицом в зал, взор устремлен в пустоту, и как два сухих толчка, как какая-то бессмысленная икота вылетают эти два «солнца»… разум угас. Все это очень замечательно, все это в высшей степени интересно; но спрашиваю себя, кого это, собственно, должно интересовать: художественного критика или врача-психиатра? Предоставляю другим решать, но отмечаю Цаккони как явление, заслуживающее внимания. Одна из прелестей Италии, что в то время как в других странах идти в театр — это целая история, там вы входите в театр как в магазин, как в кофейную. Место

всегда есть, если и все распродано, стоячие места всегда есть. У нас нельзя себе даже представить, что это значит, гуляя, зайти в театр, а там в течение одного вечера заходишь в два, три, в особенности если проводишь в каком-нибудь городе немного дней, а то проездом всего несколько часов. Провести последние часы до отхода поезда на улице, смешаться с этой кипящей вечерней жизнью итальянской звонкой мостовой — какая радость. Однажды во Флоренции, проходя грязной, хлопотливой Via Pietrapiana, я зашел в маленький невзрачный театр Fossati. На афишу только вскользь взглянул: «Свадебный визит» Александра Дюма. Главную роль играла актриса, которая очень мне понравилась, и у нее были волосы удивительного темно-рыжего цвета. Она ведет сцену со старым другом, с которым давно не видалась и который, как и все вокруг нее, верит в гадкую сплетню. На оскорбительные вопросы она не отвечает оправданиями, она, слегка подшучивая, подтверждает его опасения. Наконец, вскинув руками, он восклицает: «Но как же вы могли, как это случилось?» — «Я скучала, вот как началось; он мне наскучил, вот как кончилось». Нет, подумал я, так сказать может только Дузе. Это была действительно она; в рыжем парике это была Дузе.

ГЛАВА 6
Дузе — Сара Бернар — Режан — Парижский смех

Ни одна артистка, из известных людям нашего поколения, не сумела завоевать столько сердец, как Дузе. И не любовь мужчины к женщине я здесь разумею; я разумею оценку ее духовного существа, оценку человека человеком, безразлично какого пола. Лучшие люди, люди, далекие от театральной жизни, люди, интерес которых к личности артиста никогда не перешагивал через рампу, почитали Элеонору Дузе как одно из самых духовно-красивых явлений человеческой природы, и дух высокой дружбы всегда окружал ее, даже в такие периоды жизни ее, когда щепетильность светская могла бы внушить отчуждение к страданиям ее больного сердца. Помимо изумительного своего таланта Дузе — личность, характер; это — душа, ум. И все — своеобразно, и все — в исключительной степени, и все — редчайшего качества.

Жгучая, нервно-измученная, вся как натянутая струна, слабая перед увлечениями, она сильна в порывах возрождения, радостна в начинаниях, мужественна в борьбе и с холодной ясностью в негодованиях. Со страстной тоской ко всему, чего нет на земле, проходит она через жизнь, как жаждущая проходит по пустыне. Вытянутая шея, поднятый подбородок, измученный взор — так проходит она, и страшно ее окликнуть: она внушает бережность. И вот этот хрупкий сосуд своего существа, который она в жизни несет дрожащими руками, она его выносит на сцену — и с какой смелостью, с какой расточительностью к себе, с какой щедростью к другим!.. Дузе всегда играет себя самое, говорят одни; Дузе играет со всей своей душой, говорят другие; Дузе играет нервами и пр. и пр. Скажем одним словом: игра Дузе — нутро. Да, имею смелость не только сказать это, но и приветствовать; в данном случае приветствую нутро. Да, она показывает свою душу, она играет себя; но мы видели, что она за человек, что это за душа. Я сказал где-то выше, что мне противно чувствовать душу Ивана Колупаева, когда хочу слушать Пушкина; но душа Дузе может не бояться сопоставлений, ей нечего прятаться — мы счастливы почувствовать ее прикосновение. Да, в этом случае, и прибавлю — в этом единственном случае, признаю художественную правоспособность нутра. И не только потому, что это нутро показывает мне душу единственную, но и потому еще, что при исключительности этого таланта нутро никогда ее не обманет, —

ей оно всегда подскажет художественно верно.

Пусть не торжествуют наши защитники нутра, нечего руки потирать и злорадно восклицать: «Ага, и вы признаете принцип нутра!» Не принцип я признаю, а отмечаю исключительное явление. Она была от природы так одарена, что интуиция ей подсказывала верно; к тому же инструмент природный был так богат, так бесконечно разнообразен! Неужели же вы думаете, что если Дузе на своей арфе играла нутром, то и ваша единственная струна под прикосновением вашего нутра зазвучит арфою? Великие явления редки; обобщать их безрассудно, а строить на их примере воспитательную систему — греховно, поскольку воспитание есть обязательство одной совести человеческой перед другой. Да, Дузе «играет себя», но она сама так разнообразна, что это никогда не одно и то же. И вот вместо того, чтобы успокоиться на том, что «темперамент вывозит», гораздо назидательнее присмотреться к разнообразию приемов, в которых темперамент себя выражает.

Странно, я не мог бы сказать, где и когда видел Дузе в первый раз; затруднился бы даже сказать, в какой роли. До такой степени преобладает в ней человек, что о ролях ее я думаю как о каких-то платьях, которые она меняет. Больше, нежели в ролях, я вижу ее в том или другом настроении, в том или ином чувстве. Я не вспоминаю ее Магду, но я помню ее презрительное негодование; я не вспоминаю ее «Даму с камелиями», но я вижу ее тоску. Это преобладание человека над ролью — вот самая сущность той силы, с которой она запечатлевается в памяти. В двух только что названных ролях, столь различных меж собой, ибо Магда есть протест, а Маргарита Готье — покорность, у Дузе есть одинаковый прием, прием повторяемого слова. К Магде приходит ее бывший любовник, соблазнивший ее отец ее ребенка. В длинном монологе он рассказывает, почему не может продолжать быть ее другом, почему должен отказаться от ребенка и пр. и пр. Все эти объяснения пересыпаны отвратительными не то извинениями, не то оправданиями. Она слушает и только от времени до времени вырывается у нее одно слово — «gia». По-итальянски это значит — «ну да, конечно, ну понятно». Но здесь у нее это значит каждый раз что-нибудь другое: «Очевидно, ну-ка продолжай, и какой же ты прохвост» и т. д. Как удары хлыста хлещут в воздухе эти «gia»; а он, видя, как легко она с ним соглашается, смелеет все больше и больше, и чем больше он смелеет, тем больнее хлещет ее хлыст. В третьем действии «Дамы с камелиями» она входит в игорный дом. В первый раз после разрыва она встречается с человеком, которого любит и от которого отказалась по настоянию его семьи. Арман Дюваль этого

не знает и считает ее продажной изменницей. На глазах всех он обдает ее потоком гнуснейших обвинений и дождем «презренного металла». Она в ужасе слушает его, в ужасе, бессильная, опускается на диван, и только от времени до времени вырывается у нее одно слово: «Армандо!» И чего только нет в этом слове! На задержанном дыхании эти падения голоса, всегда с разной высоты и в разную глубину! Это значило: «Ты ли это? Опомнись! Пожалей! В уме ли ты?» Незабываемо, неописуемо, неповторимо. И как все непокорно-бунтующее страданье Магды в повторяющемся «gia», так в повторяющемся имени ее возлюбленного вся покорно-смиряющаяся тоска Маргариты Готье. Больше всего я помню ее страданье. Конечно, заразительно было ее веселье, ласкою своей она смахивала всякую заботу земную, извивам иронии не было конца, но больше всего помню страданье. Вот интереснейшая роль в интереснейшей английской пьесе «Вторая жена мистера Танкери». Вдовец не первой молодости женится на женщине с сомнительным прошлым. Она очень ему преданна, очень искренна, настолько искренна, что не терпит тени недомолвки между собою и им; перед тем как согласиться на его предложение, она передает ему письмо, которое просит прочитать, когда останется один; в этом письме она рассказывает всю свою прошлую жизнь и рисует трудности их будущего семейного и общественного положения. «Когда ты останешься один, ты прочитаешь это письмо. Когда ты его прочтешь, ты его перечтешь. Когда ты его перечтешь, ты его пере-перечтешь». Прелесть этого «leggerai, rileggerai и ri-rileggerai» непередаваема. Тут что удивительно? Ведь это письмо — самая большая тяжесть ее жизни, и в этой легкой шуточке она с этой тяжестью играет как с пушинкой; тяжесть она оставляет для себя; пушинка — это для него.

Эту первую сцену отмечаю, так как на ее фоне особенно обрисовывается последующее страдание: после солнца дождь, да, настоящий крупный дождь. В третьем действии объяснение с мужем. Из совместной жизни ничего не вышло; общественное положение ложно, взрослая дочь мужа мачеху не понимает, муж тяготится, она изнемогает; и вот наконец в этом создании, мучимом мелкой завистью, мелким тщеславием, вообще всем мусором житейским, мешающим жить, вдруг просыпается женщина, — настоящая, без классово-общественных дерганий. Она рисует мужу картину своей жизни — прошлое, построенное на заботах о внешности своей, этой убегающей, обманывающей красоте; настоящее, в котором красоты уже нет, и ничего на ее место — бессодержательность, пустота. Вот в общих чертах, в точности не помню, да и не в этом дело; она рисует картину

личной пустоты, но понемногу получается общая картина ничтожества ее и ей подобных, какая-то безысходная непоправимость в женской судьбе; и вся эта глубина страдания встает со дна каких-то житейских пустяков; из ящика, где пахнет перчатками, кружевами, пачулями, поднимается мировая скорбь. Пока она говорит, вдруг глаза ее увлажняются, влага заливает их густо; она продолжает говорить, влага приливает и уже льется из глаз; она говорит, и два ручья текут по щекам; и все время, пока она говорит, текут два ручья по щекам, и крупным дождем капают капли на черное бархатное платье; она сидит на кресле лицом к залу, и рампа огнями своими отражается в двух потоках слез… Это была самая высокая картина страдания, какую я вообще видел; в искусстве знаю только полные слез глаза тициановской Магдалины.

Здесь проведу интересное сравнение. Эту же пьесу я видел в Америке, в Бостоне, игранную той актрисой, для которой роль была написана, — миссис Кембл. Должен сказать, что англичанка была восхитительна и совсем другая. Она была менее красива, играла более пожилую, что делало положение ее более трагичным; в ней с самого начала не было ни малейшего идеализма, она играла настоящую женскую мелочь, все, что я назвал перчатки и пачули, все это у нее выходило до трагичного мелко и до смешного трагично. В большой сцене третьего действия не было той общечеловеческой глубины, как у Дузе, но зато была картина такой бедноты душевной, такого нищенства житейского, что сама мелкота эта трогала трагическим положением, в какое она ставила это ничтожное существо. Это было очень интересно: Дузе показывала глубину страданья, Кембл показывала глубоко страдающую мелкоту. Где больше искусства? Скажу — в англичанке. Но, повторяю, в Дузе это была высочайшая картина земного страданья. И, несмотря на преобладание страдания, какие картины счастья, какая безоблачность, какая детскость!

И вот где уже проявлялась и техника ее; и эту сторону ее недостаточно отмечают те, кто судят о ней. Если в страдании мы «узнаем» ее, то в картинах детского счастья уже нет ничего общего с тою Дузе, которую мы знаем в жизни; уже никогда мы не скажем, что здесь она себя повторяет. Детскость ее Джульетты, легкая беззаботность ее Норы, игривое лукавство ее Трактирщицы — все это уже не есть Дузе, вынесенная на сцену, это есть Дузе, выносящая нечто ею созданное, ей в жизни не присущее. В ней была большая работа, и сильна была в ней планировка роли. Большие линии роли были у нее крепко поставлены; она обладала в высшей степени техникой нарастания одного акта над

другим. Я не видел ее в больших шекспировских ролях, но мне рассказывали, что в Джульетте она в первом акте была четырнадцатилетней девочкой, а кончала взрослой, сломленной женщиной. Всегда она была в границах; никогда, даже в сильнейшие минуты увлечения, не было у нее даже тени истеричности, — у нее, которая в жизни была нервная, неуравновешенная, мятущаяся.

Я знал ее лично, но видал мало; и ближайшие ее друзья иногда месяцами не видали ее — она была с житейскими странностями, иногда пропадала, запиралась от людей; во Флоренции она проводила дни на террасе на крыше и почти не спускалась на землю. В последний раз я ее видел в Риме. Она пожелала познакомиться с вопросами сценического воспитания, которые меня занимали. Мы проговорили долго. Помню одно ее слово, так глубоко мне запавшее. Когда я сказал, что меня упрекают в том, что я обращаю внимание на мелочи, она сказала: «Как — мелочи! Да ведь театр — это как канат, он сплетен из ниточек. В театре нет мелочей».

Она любила вопросы своего искусства, со всех сторон подходила к ним. В то время она была занята проектом актерской колонии, которую собиралась устроить в окрестностях Рима, где бы актеры могли жить, заниматься, играть, гулять, могли бы, забыв борьбу за существование, отдаться искусству и отдыху. Дать им богатство внутренней жизни — вот что она хотела, и мнилось мне, что в ту минуту больное, страждущее существо одним болеет больше всего: невозможностью поделиться с другими тем, чем так богата сама. Ее душа сквозила в каждом слове, и душою было пропитано ее молчанье — она слушала душой. Блестели страдальческие глаза, и сколько раз рука поднималась к виску, чтобы отвести черную прядь волос, эту «непокорную прядь», которую так часто поминает Д'Аннунцио в своем романе «Il fuoco». Эту прядь мы хорошо знаем и по сцене; это то, в чем ее житейская нервность иногда просачивается в роль; слишком часто рука подымается к виску, а иногда и все пальцы входят в черные волосы; и слишком часто рука поправляет рукав, сползающий с плеча, или накидку… Это маленькие знаки большой истерзанности.

Во второй год войны я получил в Петербурге от ее имени просьбу посоветовать ей роль из русского репертуара. Следовало описание, довольно смутное, одной роли, которая ей показалась интересной; по моим соображениям это был как будто пролог из «Псковитянки». Она предполагала в то время объехать союзные страны и в пользу раненых воинов в каждой стране сыграть пьесу из репертуара этой страны. Я написал ей, что, по-моему, ей

следует привезти в Россию «Каменного гостя»; этим она бы отдала дань уважения величайшему поэту русской земли, вместе с тем в роли Доны Анны не вышла бы из общеевропейской струи своего репертуара. И тут же я советовал ей, если бы она хотела дать нечто единственное, сыграть в «Каменном госте» обе роли. Я так хорошо вижу ее в обеих. Длинная, черная, плакучая висящая рука, и из руки висящий на черном платье белый платок. И — рыжая, яркая, искрометная, кидающаяся в объятия любовника. Да, отчего мы никогда этого не видели — Дона Анна и Лаура в одной Дузе?

Жалко расставаться с Дузе. А как трудно было начинать! Великий старик Бальзак сказал про литературный труд: «Его покидаешь с сожалением, к нему возвращаешься с отчаянием». Всякий раз как я в своем рассказе ставлю новое имя, начинаю новый портрет, я испытываю это отчаяние, мне кажется, что я никогда не превозмогу трудности, что мне нечего сказать. А когда сказал, что мог, жалко становится, что кончено, что приходится расставаться…

Когда говорят о Дузе-артистке, неизменно прибавляют: «Да, и такой прелестный в жизни человек». Когда говорят о Саре Бернар — человеке, неизменно прибавляют: «Да, но такая удивительная на сцене артистка». Да, удивительная, потому что это само искусство, это только искусство, без всякой примеси. Если бы меня спросили, какой самый великий пример техники, я не задумываясь скажу — Сара Бернар. Это самая полная, самая отчетливая картина сценического мастерства, какую я видал. И знаете, когда я это больше всего ощутил? Когда видел ее в последний раз в Париже, летом 1913 года. Не помню пьесы — костюмная, итальянского Возрождения; она играла мужскую роль — молодого поэта. Она была совсем стара; она не могла иначе стоять, как облокачиваясь на спинку кресла или опираясь на посох; фальшивые зубы занимали слишком много места во рту, стесняли дикцию; голос приобрел старческую надтреснутость. И все это было совершенно не согрето; как хотите называйте: жар, темперамент, душа — ничего не было; этот механический аппарат был пуст. Это был технический скелет, улетучилось всякое «что», осталось одно «как». Должен признаться, что это был самый изумительный «урок», какой я когда-либо видел. Смотрите, как будто говорила она, вот чем, вот какими способами, вот какими техническими приемами я играла, когда я была Сара Бернар. Это было поучительно; как никогда, вставала очевидность технической ткани под всем ее блистательным прошлым; она как будто задним числом раскрывала свои карты.

Представьте себе бурливый ручей; вы всегда любовались его

шумом, пеной, брызгами, но вы не знали, как это получается; знали только, что получается от расположения и формы камней, которые ставят препятствия воде; изучить же расположение их под водой вы не могли. Но вот ручей высох, все наружу, все доступно наблюдению. Здесь было все то, чем весь свет восторгался в течение сорока пяти лет; тут были все замечательные средства Сары Бернар: знаменитый говорок, знаменитый шепот, знаменитое рычанье, знаменитый «золотой голос», — la voix d'or. И тут я вспоминал впечатление этого говорка, когда в «Даме с камелиями» она, опускаясь на грудь любовника, только не вперед, а назад, как бы навзничь, этим самым «знаменитым говорком» говорит, замирая: «Je t'aime, je t'aime, je t'aime», — бесчисленное количество раз, все слабее и слабее, погружаясь в блаженное замирание. Тут же вспомнил я трагический шепот, в стольких ролях пробегавший ужасом по зале. Вспомнил ее рычание, когда в «Тоске», заколов Скарпиа, она наклоняется над его трупом, повторяя одно слово — «Умри!» И это слово, в котором рычанье леопарда, вонзается в труп, как повторяющиеся удары кинжала; этим словом она добивает его. И, наконец, золотые верхи — басня о двух голубях, которую она читает во втором действии «Адриенны Лекуврер».

Все это великое разнообразие — ее собственность, ее особенность, и никогда не будет повторено в таком масштабе. Таких расстояний от радости к горю, от счастия к ужасу, от ласки к ярости я никогда не видал; такой «полярности» в театральном искусстве нам, то есть нашему поколению, никто не показывал.

Если Дузе в Джульетте давала два полюса того же существа — от девочки до сломленной женщины, то Сара Бернар в «Тоске», например, давала положительно два мира. Она входит в церковь, где ее возлюбленный пишет образа. Кто не видал портрета ее в костюме Директории, в большой, в чрезмерной розовой шляпе? Отягченная снопом цветов, стоит она, слегка наклонив голову, и любуется работой возлюбленного; ей все нравится, только зачем у одной из изображенных на образе святых черные глаза? Это ей напоминает одну женщину, которая на ее возлюбленного засматривалась. Глупости, пустяки — он высмеивает, подшучивает, она забывает, смеется; вся сцена — одна безоблачная радость. И только уже уходя, она останавливается перед картиной, наступает краткое мгновенье сосредоточенности. «Fais lui des yeux bleus» (Сделай ей синие глаза) — уходит. Что было прелестно в том, как она произносила эти слова, это то, что чувствовалось под ними невысказанное слово: «а все-таки». Это невысказанное слово было зернышком всей будущей трагедии — «а все-таки» все это счастье оказалось призраком; и в последнем

действии, лишенная всего, истерзанная пыткой и издевательствами, перед трупом расстрелянного любовника она кидает в лицо расстрелыцикам, она им харкает в лицо: «Каналья!» — и соскакивает со стены бастиона в пропасть, только чтобы не умереть от их пуль. От этого «Сделай ей синие глаза» до этого «Каналья!» — расстояние двух миров.

Как в страдальческом репертуаре Дузе стоит отдельно вкрапленная лукавая, разбитная «Трактирщица», так в трагическом репертуаре Сары Бернар среди ролей с ядом и кинжалом светится маленькая «Фру-фру» — тип легкомысленной светской женщины, поощряющей ухаживания, играющей с огнем и не предвидящей, что из этого выйдет. А выходит удивительная сцена между двумя сестрами, ссора, в которой маленькое легкомысленное существо раскрывает неожиданные глубины своей обнаженной души. Помню в этой сцене, — да все помнят, кто только видел ее, — в дрожащих, гневных руках маленькой Фру-фру в клочья разорванный кружевной платок…

Последняя степень мастерства были ее взрывы. Никогда в кульминационной точке она не давала впечатления надорванности, как если бы ее не хватало; напротив, она давала впечатление, что ее хватило бы и на большее. Отличительная черта французов — это уменье распределять свои средства. Не тем они осуществляют эффект, что поднимаются до последних пределов силы, а тем, что вначале уменьшают, ослабляют, опускают ниже нормы, что называется, reculer pour mieux sauter, «отступить, чтобы лучше прыгнуть». Никто даже среди французов не достигал в этом отношении мастерства великой Сары. Как она умела принизиться, чтобы вскочить, собраться, чтобы броситься; как она умела прицелиться, подползать, чтобы разразиться. То же самое в ее мимике; какое умение от едва заметного зарождения до высшего размаха. В той же «Тоске», когда она, истерзанная, изнеможенная, вынуждена наконец сдаться старому Скарпиа, чтобы ценою своего позора купить свободу своего возлюбленного, она, как одурманенная, стоит около стола, на котором старик оставил свой недоконченный ужин. Он пошел к письменному столу написать пропуск… Она стоит около обеденного стола, положив правую руку на скатерть. Вдруг в этих глазах, одурманенно блуждавших, мгновенная остановка — они что-то увидали: на столе, почти около ее руки, кухонный нож. Как после этого изменяется, внутренне растет этот взгляд; как из тупого он превращается в острый, острей самого ножа; как из увидавшего он превращается в видящий, из видящего в понимающий, из понимающего в решающийся и, наконец, из решающегося в решившийся! И как мгновенно все это пропадает в ту минуту,

когда схватившая рука спрятала нож за спиной. Спокойная, она ждет подходящего к ней с бумагой Скарпиа… Взмах тигрицы — он падает, пораженный… Тут она рычит над ним свое знаменитое «Умри!» и потом вдруг просыпается в ней христианский испуг перед содеянным. Она снимает со стены распятие и опускает на грудь распростертого на полу трупа; она снимает с комода две зажженные свечи, на длинных, висячих руках несет их через сцену, как какая-нибудь жрица в торжественной процессии, и, поставив оба подсвечника по обе стороны мертвой головы, не спуская глаз с него, медленно отходит к двери, приотворяет и, как лист бумаги, проскальзывает в щель.

Я описал всю эту удивительную сцену, но цель моя была, собственно, обратить внимание на то, как развивалась мимика взгляда; как и здесь, чтобы дойти до высшей точки ужаса, глаз сперва приводится в состояние безразличия. Этот динамизм есть важнейшая черта драматического искусства, это есть залог его сходства с жизнью; без него — мертвенность. Ибо всякое движение в природе — развивающегося характера, всякое требует своего приготовления, и чем движения сильнее, тем сильней должно быть приготовление. Скажем одним словом: чем сильнее удар, тем сильнее замах. То же самое и в голосовых эффектах: шепот, в котором чувствуется приготовление к будущему крику, шипение, в котором зреет будущее рычание.

Ясно ли, что я разумею под техникой? Разумею всю ту сознательность, которая лежит под темпераментом, то установленное, всегда одинаковое русло, по которому течет капризное вдохновенье. Французский актер Самсон сказал: «Отдавайте свое сердце, но владейте разумом». Вечный спор — техника или чувство, разум или душа? Но почему всегда или — или, почему всегда это враждующее, партийное «или», почему не и то, и другое? Я думаю, что только неразумный зритель думает, что на сцене только чувство; я думаю, что только неталантливый актер воображает, что он может играть одним чувством. Разумный зритель страдает от отсутствия разума, от отсутствия сознательности в игре; талантливый актер высшую свою радость находит в сочетании горячего увлечения с холодным, сдерживающим рассудком. Один приятель Шаляпина после сцены смерти Бориса Годунова влетает к нему в уборную. «Неужели ты и сегодня скажешь мне, что ты не переживал, не чувствовал себя Борисом!» — «Я? Я был занят тем, правильно ли лежат складки моего халата. Я злился на хориста, который вылезал вперед». Так люди, далекие от сущности театрального искусства, приписывают артистам такие переживания, над которыми сами артисты смеются.

Вот что мне рассказывал некий Иван Петрович Новосильцев, давно умерший, в молодости бывший в связи со знаменитой Рашель. Трепещущий от восторга, он однажды стоял в кулисах, следя за вдохновенною игрою; вдруг в минуту самого высокого напряжения, когда вся зала замирала, а она сама, казалось, была поднята в иной мир, из этого самого иного мира летит ему в лицо шарик, скрученный из бумажки. Чем исключительнее талант, тем сильнее в нем умственная ясность, чем сильнее он заражает, тем менее он заражен; зараженность одна не переходит через рампу; испытывать не значит заставить испытать; чтобы испытывать, не надо уменья, чтобы заставить испытать, надо мастерство. Никакое чувство не внушит актеру всю красоту и весь объем интонации, на какую он способен, если он технически свои интонации не разработал; и никогда чувство не даст паузы, сего восхитительнейшего средства, так неиспользованного у нас; никогда чувство ее не даст, ибо пауза, как начало задерживающее, — от разума. Увы, у нас всего этого не знают, даже не подозревают. Целые поколения воспитываются на том, что «чувствуй, и все выйдет хорошо!» В самом деле? «Ну да, чувствуй». Как просто! Кто же не чувствует? Кто скажет, что он не умеет чувствовать? Кто же после этого не актер? Всякий может быть актером. Я думаю, десятками тысяч сейчас можно считать студийцев в одной только Москве. Но при виде этого наплыва, более чем когда-либо, верю, что искусство есть избранничество; перед проповедью коллективного творчества, более чем когда-либо убежден, что из тысячи минусов не выйдет один плюс; более чем когда-либо, верю в силу личности, верю, что ценность не в людском количестве, а в человеческом качестве. И в чем же искусство, как не в изучении этого качества, в умении воспроизвести его разнообразие…

Разнообразие человеческое лучше удавалось Саре Бернар, нежели Дузе. Характерная черта последней, что она выходила за пределы изображаемого типа, она выводила нас на арену общечеловечности, она играла женщину вообще. Сара Бернар играла данную женщину: эпоху, народность, провинцию, класс. Она сильно, цепко держалась за текст — не в словах только, но и в образе.

Большего о Саре Бернар не скажу. Она слишком хорошо известна; слишком много ее портретов, и они облетели весь мир. В жизни, то есть вне сцены, я видел ее только раз. Она кривляка, она вся искусственна. Кто не знает ее? Рыжий клок спереди, рыжий клок сзади, неестественно красные губы, пудреное лицо, вся подведенная, как маска; удивительная гибкость стана, одетая, как никто другой, — она вся была «по-своему», она сама была

Сара, и все на ней, вокруг нее отдавало Сарой. Она создавала не одни роли — она создала себя, свой образ, свой силуэт, свой тип, которого прежде не было и которому расплодились, по крайней мере за границей, бесчисленные подражания. Ни одно имя театральное не было так затаскано и затрепано, как ее: духи, мыло, перчатки, пудра — «Сара Бернар». Не всегда гордая слава довольствуется одиночеством, которое так ей к лицу под лавровым венком; часто вокруг нее суетятся и хлопочут — егозливая ее сестренка популярность и полупочтенная приживальщица реклама…

После Сары Бернар я обещал поговорить о Режан. С легким сердцем покидаю одну, с радостным сердцем приступаю к другой. Это противоречит тому, что сказал при переходе от Дузе к Саре? Не придирайтесь; противоречие — одна из прелестей жизни, это одна из форм разнообразия. Но это не значит, что приступаю без тревоги к новому портрету. Трудна Режан, и более трудна, чем предыдущие две, а между тем хочу ее поставить между ними и хотел бы поставить выше их. Трудна Режан для описания прежде всего потому, что она меньше известна сама и репертуар ее меньше известен. А ставлю ее между теми двумя, потому что у нее много и от той и от другой; у нее много от дузевской души и много от саровской техники. Выше же их ставлю ее за слиянность, с которой она их сочетает. Это впечатление цельности, круглоты, законченности в себе ставило ее выше всего, что я видел на драматической сцене.

Если Дузе играла женщину вообще, если Сара Бернар играла разнообразных женщин, Режан играла женщину-парижанку. На ней она сосредоточилась, ее подавали ей авторы, поставщики ролей. Начиная с полуисторической m-me Sans-Gene, продолжая светской легкомысленностью «Ma cousine» и трогательной прочувствованностью кокотки Zaza, вплоть до горьких слез Germinie Lacerteu — это все парижанка. Недаром для нее написана Беком удивительная пьеса «Парижанка». Поднимается занавес, быстро входит из средней двери Режан, в шляпке и накидке; за нею мужчина, негодующий: «Откуда вы? Зачем вы скрываетесь? Где вы были?» и т. д. и т. д. В гневной перестрелке вопросов и ответов вдруг холодный перебой: «Молчите»; в это время слышны шаги: «Мой муж». Входит муж; и только так мы узнаем, что тот не муж, а другой. Вся пьеса — одна женская изворотливость. Запомнилась мне еще одна сцена. Молодой человек, которого она водит за нос, набрасывается на нее с упреками. Надо было видеть, с каким наивно-недоумевающим лицом она его принимает; как он понемногу слабеет, как с его отступлением она не то что переходит в наступление, а лишь

слегка подталкивает его, как он начинает давать отбой, как вдруг его упреки перерождаются в извинения и как она сама вдруг из обвиняемой превращается в прощающую. В слезах падает он к ее ногам и прячет лицо в складки ее платья; она гладит его по волосам. У Франсуа Конне есть маленькое стихотворение, последние две строки которого в одном образе рисуют подобную сцену:

И, жалкий раб, в цепях находящий счастье,
Я выпросил прощенье за претерпенные страданья.

И всегда блеск, и всегда юмор. Но как под этой легкостью иногда дрогнет, зазвенит струна страдания!.. Скользя опасными склонами неприличия, приближаясь к обрывам нравственных пропастей, как она умела вдруг задержаться, остановиться в светлом луче общечеловеческой святыни! Как в кокотке просыпалась мать! Как в проститутке просыпалась дочь!

Хохотушка, балагурка, она иногда точно вводила вас во храм; как будто смеющиеся уста смыкались, как будто палец поднимался к губам, и тогда какое-то дыханье проходило по зале, смех сжимался, расцветала душа и люди чувствовали свою человеческую близость и одинаковость пред лицом высоких ценностей души. И кто же давал все это? Маленькая замухрышка. Некрасивая, со вздернутым носом, с плоским, чуть-чуть слишком высоким лбом, с карими, неглубоко сидящими глазами, — но как она забирала публику! Это было сочетание чувства, техники и ума; ума такого тонкого, гибкого, что не было ни одной минуты ее игры, которая не была бы умственным наслаждением для зрителя. Даже когда она изображала глупость, и даже скажу, тут-то больше всего проявлялся ее ум; вы все время, смеясь этой глупости, любовались умом, с каким она изображается.

Так в m-me Sans-Gene, например, когда, нарядившись в амазонку, которую ей принесли, она в длинном шлейфе путается и спотыкается, вы ни разу не засмеялись неуклюжести той, кого она изображает, но все время смеялись находчивости ее самой; всякое ваше отношение к изображаемому лицу проходило сквозь восхищение ее мастерством. В ее игре «что» уходило на задний план, весь интерес был в том — «как»; и даже это «как» становилось истинным содержанием искусства. Внутри каждого ее образа чувствовалась она, как приводящий в движение марионетку скрытый в ней механизм. Очень трудно передать тонкость этой двойственности, в которой, собственно, сама сущность ее единства. В ней так сливались чувство с техникой, что никогда они бы не могли разъединиться. Она умерла не так

давно, но она могла бы дожить до глубокой старости и все-таки никогда бы не явить того ощущения выдохшегося аромата, который давала Сара Бернар; природа ее была слишком цельная, чтобы испытать такое разложение. Аромат ее личности непередаваем; говорю, конечно, о ней, какою она была со сцены. Непередаваема тонкость этого лукавства, отточенность вопросительных интонаций, прелесть улыбки. В улыбке, вот в чем совмещается все ее существо; ее имя — уже улыбка; афиши с ее именем на парижских плакатных столбах освещали улицу улыбкой. Имя Режан звучит радостью, от него веяло здоровьем.

Если она меньше останется в памяти потомства, чем многие другие, то вина тому — ее репертуар; она играла современность, и она играла пьесы, для нее написанные; она не прикоснулась к большому общечеловеческому репертуару, она прошла мимо великих ролей классического театра, того театра, который говорит из глубины веков и не страшится времени. Искусство сценическое так неуловимо, так мимолетно! Что остается от актера после его смерти? Образ его теплится в памяти тех, кто его видел; а потом? Легче сохраняется потомством образ того, кто играл великие мировые образы, продолжающие жить, нежели образ той, которая с собой в могилу унесла и то, что она играла…

Я один раз только встретился с ней; хотел сказать — вне сцены, но это было именно на сцене. Она дала в Петербурге в Александринском театре в первый год моего директорства два спектакля. На одном из них я был; она играла «Zaza». До начала пьесы я пошел на сцену приветствовать ее. Она уже лежала на кушетке, с которой не сходит в течение всего первого акта. Протягивая мне руку, она извинилась, что не встает, и сказала словами своей роли: «Я так слаба, что не поднимусь даже, чтобы приветствовать принца». Весь акт она проводит лежа, и это так живо, так разнообразно, что только когда горничная докладывает о приходе парикмахера, когда она, потягиваясь, говорит: «Ну что ж, приходится встать», когда, нехотя встав, она направляется к туалетному столу и на этом падает занавес, — только тогда вы отдаете себе отчет, что в самом деле — она целый акт провела лежа на кушетке. Одна из очаровательных находок французского театра…

Такова была эта незабвенная актриса. Это было истинное искусство, подлинный лавр. Она срывала самый кончик крепкого, блестящего листка; и ни на одну могильную плиту зелено-темные ветви не льнут с большей лаской, чем на ту, на которой высечено смеющееся имя Режан.

Я нарочно соединил эти три больших имени в одной главе. Из сопоставления их, мне кажется, довольно ясно выступает

требование в крупном художнике наличия — личности и мастерства. Переводя эти требования на почву нашего русского театра, не будем разбирать, как эти два элемента представлены в большой массе русского актерства, но скажем, что тот, кто видел один только русский драматический театр, не видел театра, не знает даже, что такое театр.

Рассказ мой опять привел меня в Париж; скажу еще о некоторых французах. Если бы я хотел говорить о всех, кто на меня произвел впечатление, это был бы не только длинный перечень имен, но это был бы также перечень таких людей, которых я и имен не знаю. Такого богатства выдающихся сил, ярко индивидуальных, не выставляет ни одна другая сцена. И в драме, и в комедии, и в оперетке, и в шансонетке — это всегда последнее слово возможного достижения. Мало бывает в жизни столь затруднительных минут, как когда ведешь пальцем по последней странице парижской газеты, — там, где перечень зрелищ: все хочется посмотреть. И колеблешься между веселым и серьезным: смех и слезы — что хотите.

Храм смеха, царство хохота, это Palais Royal, маленький театрик, над порталом которого изречение Рабле — «Смех лучше, чем слезы; потому что смех в природе человека». Вы не знаете, что такое в театре смеяться, если вы не были в Palais Royal; вы не знаете, что значит за животики держаться. Там было трио. Долговязый Ясент, с огромным, на всю Францию известным носом. Миллер, крупный, со страшными глазами под черными бровями, как два лежачих вопросительных знака. И третий — бесподобный, кругленький, юркий, с свиными глазками, Добре. Такие пьесы, как «Святоша», «Индюк», «Ужин в рождественскую ночь»; рассказать их содержание невозможно, даже эпизоды из памяти улетучиваются; но помнишь, что хохотал до упаду, помнишь эту сумму жизни, которую испытывал и которую делил со всей залой. О, сливающая сила смеха! Вот настоящее зерно человеческого «коллективизма»; вот дрожжи всечеловеческого братства. И посмотрите, как мало у нас здесь в Москве смеются, как мало улыбки на улице, какая угрюмость в лицах. Естественно, когда в основу жизни положено разделение, тогда улыбка сходит с уст; смех отворачивается от той жизни, в которой нет протянутой руки; он умолкает перед кулаком. Человек без юмора что фонарь без света; человек без смеха ссыхается. Екатерина Великая говорила, что не было великого человека, который бы не обладал неисчерпаемым запасом веселости. Мелкие пошли у нас люди, — смеха нет, а когда он есть, то лучше бы ему не быть, ибо он является выразителем недостойного союза — злорадства. Из чего составлен смех этого театра? Ведь из дребедени; а между тем

это школа здоровья. Как трава после дождя, омытая от пыли, свежеет и приподымается, таким вы выходите из этого театра.

Помню такой пустяк. Старик Добре, круглый, юркий, с свиными глазками, куда-то торопится; перед зеркалом, без жилета, зачесывает он свои редкие волосы на обширную лысину и все время брюзжит — что-то раздражает его до последней степени. Он начинает подвязывать белый галстук и в это время отходит от зеркала и рассказывает нам свои горести; возвращается к зеркалу — галстук уже не годится; он берет другой. Начинается то же самое. Он все время говорит, сердится, пыхтит… Чем больше он раздражается, тем хуже подвязывается галстук; чем неподатливее галстук, тем больше он раздражается. Комизм этой ярости на пустяках нельзя описать. Перед ним на подзеркальнике стоит его цилиндр, и в него он нетерпеливо кидает эти ненавистные, непокорные галстуки. Наконец кое-как яростным узлом обвязывает шею, напяливает жилет, потом фрак; путает рукава, петлицу жилетную застегивает о фрачную пуговицу, все время бормочет, пыхтит, суетится, схватывает цилиндр, надевает его — вокруг красного растерянного лица галстуки из цилиндра висят, как макароны, — он убегает. «Ну что тут смешного!» — скажут наши провозвестники «идейного» театра. Вам не смешно? Ступайте мимо; вы не человек, вам чего-то не хватает, чтобы быть полным человеком. Я же предпочитаю пустяк, под которым ощущаю великое мастерство, нежели великие задания и под ними безграмотность.

Сколько смеха рассыпано по Парижу, от Palais Royal по бульварам и вверх по Монмартру! Другое гнездо смеха — Varietes. Еще тройка! Барон, Брассер, Ласуш. Помню в этом театре — кабинет министра, министра искусств. Всклокоченная голова у министра; он страшно занят, как все министры; он страшно устал, как все министры. Он с яростью перекидывает бумаги с одной стороны стола на другую — он не может найти то, что ищет, и бумаги становятся ответственны за его душевное состояние. Ему предстоит на каком-то открытии произнести речь; он хочет упомянуть девять муз. Да, но как их зовут? Каждого входящего к нему чиновника он задерживает: «Послушайте… кстати… скажите-ка мне имена девяти муз, я что-то забыл». Чиновник начинает припоминать: «Мельпомена, Терпсихора». — «Ну, дальше. Ведь это только две, еще семь… Ну, что же». И так с каждым, и с каждым разом трагизм этой охоты за именами увеличивается.

Тут же, в Varietes, последнее время играла восхитительная Гранье, когда-то опереточная певица, перешедшая в комедию. Сколько ума, сколько выдержки, и какая дама. В последний раз

видел ее в пьесе «Зеленый фрак»; она играет герцогиню, рожденную американку, с английским акцентом и с невероятнейшими искажениями французского языка. В конце одной сцены, которая больше всех других полна путаницы, недоразумений, шуму, гвалту, беготни, она в изнеможении сваливается на диван с возгласом: «Ах, я в состоянии полной проституции» (вместо «прострации» конечно); на этом слове — занавес.

В этом же театре играла милая Режан самые комические пьесы своего репертуара. Вижу ее, спешно надевающую шляпу, застегивающую перчатки, негодующую и за чем-то торопящуюся на вокзал; она торопит мужа: «Мы едем на вокзал!» Муж спрашивает: «Да где же мы там будем?» — «В зале ожидания!» — «И что мы там будем делать?» — «Мы будем ждать. Залы ожидания сделаны для ожидания, — мы будем ждать!» И все это с нервным застегиванием пуговиц и нервным подвязыванием бантов.

В одной пьесе министр народного просвещения узнает, что г-жа такая-то, автор прелестных романов, которыми он зачитывается, хотела бы получить орден Почетного Легиона. Конечно! Его рекомендация ей обеспечена! Пусть только зайдет к нему… Ему подают визитную карточку: она! Он взволнован, он прихорашивается, он вне себя: просить! просить!! Входит долговязый юноша, рыжие волосы мочалкой. Что такое? Вам что нужно?.. «Да… моя визитная карточка…» — «Ваша карточка?» — «Да, это мой псевдоним». — «Вы пишете под женским именем?» — «Да, женщины-авторы в моде нынче; это обеспеченный успех. Женщины продаются и раскупаются в нынешнем году как никогда». Надо видеть, как разочарованный министр бьет отбой: «Почетный Легион? Это не так просто, как вы думаете» и пр. и пр.

И в этом же театре я видел незабвенную Жюдик в оперетке «Мамзель Нитуш». Барышня, воспитывающаяся в монастыре, убегает из монастыря, чтобы петь главную роль в оперетке, и что из этого получается! Помню, как она с органистом репетирует куплеты и в это время входит настоятельница; как мгновенно куплеты сменяются на церковное песнопение и как настоятельница после минутного недоумения переходит в благоговейное одобрение, покачивая головой, отбивает такт. Женский монастырь часто бывает местом действия в оперетке. Так в «Мушкетеры в монастыре». Так в прелестной комической опере Обера «Черное домино» — тоже барышня убегает из монастыря, чтобы попасть на маскарад; возвращается и рассказывает треволнения ночного происшествия:

Ah, quelle nuit!
Le moindre bruit
M'effraye et m'interdit,
Et je m'anete, helas
A chaque pas.
Soudain j'entends
De lourds fusils
Au loin retentissant.

Ce sont des soldats un peu gris
Par un sergent ivre conduits.
Sous un sombre portail soudain je me blottis.

Et grace a mon domino noir —
On passe sans m'apercevoir.
Tandis que moi, droite, immobile
Et mourante d'effroi,
Je priais Dieu tout bas
Et je disais:
Oh mon Dieu, Dieu puissant,
Sauve-moi de tout accident,
Sauve l'honneur du couvent.

(Слышал в этой роли очаровательную m-me Isaac, ученицу Дельсарта; у нее было столь редкое сочетание колоратуры с задушевностью. Ее же помню в роли Джульетты в опере Гуно, а Ромео пел знаменитый в то время Талазак. Незабываемо выходил у них первый дуэт, на балконе; они его пели усталым говорком, как увядшие от влюбленной неги.)

Текст куплетов «Черного домино», хотя не полный, выписал потому, что слышал от отца, что бабушка моя, княгиня Мария Николаевна Волконская, обладавшая прекрасным голосом и отличным мастерством, пела эту песенку своим детям в Сибири… Возвращаюсь к Жюдик в «Черное домино». Чего только не было в ней! Задор, ласка, лукавство. Она меняет монастырский чепец на пудреный парик маркизы; как горели черные глаза под белой пудрой, сколько обещаний в глазах, сколько отказа в движении руки… Никогда уже не повторится такое видение… Однажды, в первые недели моего директорства, сидел в своем кабинете — подают мне визитную карточку: m-me Judic. Не помню, зачем она приезжала в Россию, но ко мне пришла, чтобы сказать, что она бросила оперетку, что переходит в драму, и просила принять ее в

труппу Михайловского театра. Я только что вступил в должность, не успел осмотреться; труппа французская была немногочисленна, пошли бы неудовольствия, да и бюджет уже был превзойден. Я отказал. Она подняла руку и, приложив ноготь большого пальца к кончику мизинца, — «Ни малейшей, самой маленькой надежды, господин директор?» Чудный голос просил, дивные глаза надеялись, а может быть, и обещали… Трудно было отказать, но я сказал: «Увы, на этот раз — нет»… Слышал, что она в драме была очаровательна, но пробыла она не долго. Последние раза, что я бывал в Париже, она пела в «Фоли Бержер». Она пела в течение многих лет все те же две шансонетки: «Mais s'il etait alle plus loin» и «Ah, monsieur, ne me chatouillez pas!» Она выходила на сцену каждый вечер в половине одиннадцатого; ее встречали рукоплескания добросовестной клаки. Театральные новички с трепетом ждали ее выхода, но знатоки театра, видевшие ее прежде, стояли у буфета, спиной к сцене: от прежней Жюдик не оставалось следа…

Сменяются имена, сменяются восторги, но смех — как пыль, золотой порошок жизни никогда не переводится; шумит, блестит и искрится смеющееся море парижского бульвара. Киоски газетные увешаны юмористическими листками; и все это веселье не долговечнее бабочки; чрез неделю уже все новое, другое. И так каждую неделю каждого месяца и каждый месяц каждого года. И человек, как газета: на его место другой. Не унимается смех бульварный и после полуночи, после закрытия театров, переносится на дальние бульвары, на верхний Монмартр. Здесь, в маленьких невзрачных подвальчиках, сколько прелестных куплетов! По скользкому склону неприличия, на остром лезвии политической злободневности — как все это спето, как преподнесено!

А знаменитая Иветта Гильбер! Рыжая, худая, обчекрыженная, в зеленом открытом платье, с черными до плеч перчатками. Уродливая и обворожительная, без голоса и очаровательная. Последнее слово неприличия и последнее слово совершенства. Свой собственный, никем еще не тронутый репертуар, — это была улица, это был рынок, это были стороны жизни, о которых принято не говорить; а она их выносила на сцену, стихами воспевала с такою простотой, что за наивностью исчезала развратность, в мастерстве сгорала грязь.

«Грязь французской шансонетки, грязь французского театра» — сколько нареканий вызывает она со стороны иностранцев! Скажу: не умеют слушать люди; они слышат грязь, не восхищаясь мастерством. Скажу больше: они и ездят в Париж за этой грязью, а потом делают вид, что возмущаются тем самым, за чем

приехали. Да что же делать, по-французски многое такое пройдет, что на другом языке слушать невозможно. Я видел в Нюрнберге в немецком переводе пьесу «Кровать» — остроумнейшую, тончайшую; но там, в германском городке, среди мужчин, отяжелевших от пива, и женщин, которые всю жизнь вздыхают над незабудкой, невозможно было слушать: прелесть выдохлась, осталось одно грубое неприличие. Немцы не смеялись, немки конфузились. Не их вина; давно сказал один французский писатель: «Бегемота щекотать бесполезно». И верно говорит Ибсен в «Призраках», что то, что было бы развратно в Норвегии, среди скал и потоков, то в Париже не разврат. Да, это не разврат, это то, что Гоголь называл превращеньем в перл создания. И как они умеют говорить, как умеют сказать! Ведь у нас даже не подозревают, что это значит — «сказать» и что шестнадцатью строками поднять ураган смеха или исторгнуть слезы — это большее искусство, чем пятиактной драмой нагнать зевоту. Говорю: исторгнуть слезы, потому что иногда среди смеха вдруг такая дрогнет глубокая струна! Как, например, известная песенка о потерянном счастье, которая кончается словами:

Avant de tant aimer,
Le coeur devrait bien s'informer
De ce qu'il aime.
(Прежде чем так любить,
сердцу следовало бы осведомиться о том,
что оно любит.)

Да, вдруг в «громокипящий кубок» смеха попадает тяжелая капля житейской мудрости. Она идет ко дну, и за ней опускаются шипевшие на поверхности искры, и мгновенная тишина разливается по сердцам, и крашеные рыжие женщины украдкой утирают слезу. Никто, как француз, не способен в извращении хранить уважение к образу; в этом сила его искусства — под его отрицанием всегда ощущается почва, его пародия на якоре, не в воздухе. Нигде вы не встретите, как во Франции, в глубинах разврата цветы горных вершин. Конечно, нет женщины на свете, у которой бы не был в душе заповедный уголок, но никто, как французы, не умеют в краткой песне показать с грязного дна светящийся алмаз.

ГЛАВА 7
Музыка в детстве и в юности — Экснер — Юлия Федоровна Абаза — Антон Рубинштейн — Александра Валериановна Панаева — Алиса Барби — Фелия Литвин — Г-жа Решке — «Тысяча вторая ночь»

Интерес к музыке рано пробудился во мне. Традиции музыкальные жили в нашей семье. Мой дед с материнской стороны, князь Григорий Петрович Волконский, принадлежал к тем кругам великосветского Петербурга, которые в первой половине девятнадцатого столетия были единственными носителями музыки в России. Если мадам де Сталь могла сказать: «В России любой дворянин занимается литературой», то же самое можно было сказать и о музыке. Мой дед принадлежал к кружку братьев Вьельгорских, князя Одоевского и других. Один из Вьельгорских был европейски знаменитый виолончелист; у них в доме на Михайловской площади останавливались и Шуман и Лист. Одоевский был серьезный музыкант баховской традиции; он даже изобрел особый орган — очень сложная постройка, увенчанная бюстом Баха; назывался инструмент «Se-bastianion». Он о музыке всегда говорил по-немецки. Однажды он играл в небольшом собрании друзей; при переходе от прелюдии к фуге на органном пункте он левой рукой держал одну басовую ноту, а правую с вытянутым указательным перстом подняв вверх, таинственно заявил: «Одна доминанта». «Одна доминанта!» — с благоговением повторили присутствующие.

Мой дед был выдающийся певец, за его удивительный бас его прозвали «маленький Лаблаш». (Лаблаш был знаменитый в то время певец итальянской оперы.) Отец моего деда, князь Петр Михайлович, был при Николае I министром Двора. Моя бабушка однажды сидела в министерской ложе своего свекра, когда вдруг увидела на сцене, в числе хористов, своего мужа. Я своего деда видел только один раз; он разошелся с бабушкой и жил на юге. В 1877 году мы поехали всей семьей к нему на поклон в Одессу. Ему было за семьдесят; голоса уже не было, но помню, мы, дети, что-то хором пели, и он стал подпевать и под конец дал ноту удивительной органной глубины. Тут он рассказал нам интересный факт, который, не знаю, известен ли вообще, — будто знаменитый романс Шуберта «Adieu» не Шубертом сочинен. Пришел в Париже к одному издателю умирающий с голоду

молодой композитор, принес рукопись. «Что же мне вам дать за нее? Вы неизвестны, сочинение ваше не разойдется. А хотите, так сделаем, — я не куплю его, а оставлю вам авторские права, но мы выпустим его под именем Шуберта, я берусь устроить». Уж написавши это, слышал от Елизаветы Владимировны Сабуровой, что действительно шубертовское «Прощай» сочинено не Шубертом, а неким Вейраухом.

В связи с дедом еще помню, рассказывала мать моя: когда они жили в Риме, к нему очень благоволил папа Пий IX, и дом его был единственный дом, где пела папская певческая капелла; у него пел знаменитый в свое время кастрат Мустафа. У него же был своим человеком знаменитый тенор Рубини. Рассказывала бабушка, что в Петербурге однажды он пел, она слушала из министерской ложи и пришла в такой восторг, что, отцепив от своего лифа цветок, бросила на сцену. Ее свекор был очень недоволен. «Сегодня цветок, а завтра кому-нибудь не понравится, и бросит картошку». Так в те времена подвергались цензуре и лавры… Надо думать, что голос Рубини был что-то совсем необыкновенное. Переселившись в Рим, моя бабушка много лет не слыхала его. Однажды вечером сидели в гостиной; вдруг в соседней зале несколько аккордов на фортепиано и мужской голос взял несколько нот. Работа выпала из рук бабушки, она воскликнула: «Рубини!» И действительно, это был он, еще в дорожном пальто, только что приехавший. У меня был в деревне его гравированный портрет с собственноручным посвящением моему деду…

Моя бабушка с материнской стороны, княгиня Мария Александровна Волконская, рожденная графиня Бенкендорф, была ученицей Гензельта. У меня была маленькая белого атласа тетрадочка с собственноручно Гензельтом записанным романсом в си-бемоль-миноре, моей бабушке посвященным. Кстати, есть этюд Антона Рубинштейна, ей посвященный, в ре-бемоль-мажоре, раннее, почти детское произведение, очень неважное, кажется, называется «Ундина». Моя бабушка прелестно играла, но у нее не было силы в руках и грудь была слаба. От нее я узнал впервые Шопена, Гензельта и некоторые вещи Баха. Она играла не только великих стариков, но и забытых стариков: Тальберга, Фильда, Калькбреннера, Хеллера и Хиллера. В дивном Фалле, под Ревелем, на берегу моря, вечером садилась она за свой «Эрар». Под нежные звуки ее хрупких пальцев сколько пылающих закатов, сгорая, уходило в лоно вод, сколько сумерек сгущалось в высокой гостиной, где пахло цветами и деревянной резьбой…

Отец мой обладал прекрасным тенором и очень много, для непрофессионала исключительно много, в молодости занимался.

Он пел со всеми итальянскими ухватками настоящего итальянского певца. Впоследствии моя сестра пела отлично, прелестным, звонким, согретым сопрано. Таким образом, я в детстве приобрел и известную начитанность в области музыки фортепианной и вокальной и аккомпаниаторские навыки, которые впоследствии доставили мне возможность близко подойти к искусству многих знаменитых певцов и певиц. Скажу о тех людях, которые сыграли хотя бы малую роль в моем музыкальном образовании.

Мне было шесть лет, когда в гостиной моей матери меня подвели к старой благообразной даме; на ней было серое платье и серая пелеринка с бахромой из серых шариков. Ее звали, и мы стали звать — madame Кукольник. Это была наша с братом первая учительница фортепиано. Она была невзыскательна и баловала нас конфетами. После была какая-то мамзель Роллер, совсем странная; помню какие-то незабудки на шляпе и такие же вокруг шеи. Из уроков я помню только, что от времени до времени она говорила: «Опять наизусть пошли?» Эти две дамы не далеко меня двинули. Сборник Бернара «Маленький пианист», на обложке которого в букве «L» качается амурчик, был вершиной моих достижений. Скоро признали, что я к музыке не гожусь. Но как-то стал с матерью играть в четыре руки; и здесь открылось, что я совсем не туп, напротив, что я понимаю и люблю. Я стал прекрасно разбирать с листа, но совсем не умел разучивать. Годам к семнадцати стала проявляться склонность к тому, что я бы назвал «композиторское баловство». Дома решили; что не следует оставлять втуне. Пригласили Карла Васильевича Вурма, сына известного в шестидесятых годах корнетиста. О, как много значит первый учитель! Как плох был этот Вурм! Совершенно не умел показать, как надо учить; не умел заинтересовать техникой. Он даже не показал мне принципа перемены ударения при разучивании. И какой был репертуар! Wollenhaupt, Spindler, Gurlitt, Behr…

Я ничему не научился, не приобрел ни в чем ни сознания, ни уверенности, кроме как только в том, что я пианистом никогда быть не могу. Я бросил заниматься и осуществил безнадежнейший тип музыкального дилетанта. Уже много, много лет позднее, как-то, проводя осень в деревне, вздумал я серьезно разучить одну пьесу, это была «Элегия» Рахманинова. Стал учить и вдруг понял, как надо учить, понял всю прелесть преодоления технического труда. Приехав после этого в Петербург, имел несколько бесед за фортепиано с прекрасным нашим музыкантом — пианистом, композитором, дирижером — и прелестным человеком Феликсом Михайловичем Блуменфельдом. Ему обязан

той сознательностью, какую вложил в последующую свою работу. Я достиг результатов, играл этюды Шопена, но мне, то есть моим пальцам, было за сорок лет. Я как раз достаточно усовершенствовался, чтобы убедиться, что мог бы быть тем, чем никогда не буду, — хорошим пианистом.

Теперь, в лето от Рождества Христова 1921-е, я выставлен даже из комнаты, где стоит фортепиано, пятый год не прикасаюсь. Говорят, я как «профессор» «имею право» и на фортепиано, и на две комнаты, но я не могу назвать правом то, за чем надо гоняться. Пока единственное несомненное мое право в советской России — мысль моя. По части теории музыки дело так обстояло. Лет восемнадцати стал я заниматься с профессором Либорием Антоновичем Саккетти. Сведущий музыкант, кладезь учености, но не родник — под грудой цитат глохла собственная мысль. Милый человек, но не педагог. Его уроки не дали мне большего, чем то, до чего я и сам дошел. Удивительное все-таки у меня было предвидение.

Есть, например, в музыке термин «предъем» — когда последующий консонанс в предшествующем аккорде предвосхищается в виде неподготовленного задержания; так я уже знал его и на своем кустарном языке называл это «предвзятием». Если по композиции у меня ничего не вышло, то вина моя. Я питал отвращение к контрапункту, а без этого невозможно ничего серьезного в музыке. Когда-то я послал свои сочинения (большей частью романсы) на просмотр Петру Ильичу Чайковскому, с которым лично не был знаком. Получил от него интересный отзыв, внимательный, подробный и суровый. И кончалось письмо так: «Если имеете время, займитесь контрапунктом и отдайтесь музыке, в Вас задатки серьезного композитора, в Вас есть гармоническая находчивость и даже мелодическая изобретательность, хотя в зачаточной еще форме». Интересное письмо Чайковского пропало, как и все прочее мое… Но я не пошел по этому пути; может быть, потому, что моя критика была сильнее моего дарования, — я сам себя не одобрял; а может быть, потому, что чувствовал, что не в музыке найду себя, не в музыке, а в чем-то другом, куда мое музыкальное «я» войдет как составная часть. Довольно о себе; поговорим о тех, кого слышал.

На заре моей музыкальной юности я встретился с Станиславом Каспаровичем Экснером. Милый человек и восхитительный пианист, ученик Рейнеке. Познакомился я с ним через Ухтомского; он услаждал наши вечеринки; через него я узнал всего Шопена, всего Шумана, много Бетховена, много Баха. Он обладал огромным репертуаром, великолепной памятью; а прелесть его удара была так своеобразна, что мог бы узнать его

всегда, как моя бабушка узнала голос Рубини. Он был настоящий романтик; в этом отношении прямой сын своего учителя; он поэтизировал все, к чему ни прикасался. Никогда не забуду в его передаче Симфонические этюды Шумана и знаменитую а-мольную фугу Баха в листовской обработке, с октавами в басах. Как разно можно играть то же произведение; не разумею степени совершенства, а разумею в той же степени совершенства разную краску. Ту же а-мольную фугу Баха я слышал в исполнении Брассена; это была геометрическая постройка; у Экснера это было поэтическое дыханье; но и то и другое прекрасно.

Экснер впоследствии был директором музыкальной школы в Саратове; при нем она переименовалась в консерваторию; здание воздвигалось при содействии моего брата Петра; его и портрет висел в зале. Культурное влияние Экснера распространилось и на Поволжье. Я два раза навещал его, жил у него; и он приезжал к нам в деревню. Во время войны он отправился на Западный фронт, служил в санитарном отряде, которым заведовал мой брат. Зимой 1918 года кто-то привез мне от него письмо из Саратова; он вернулся к своему детищу и был скромным преподавателем в им же созданном заведении. Впоследствии я не любил фортепиано, в особенности в концерте; оно мне скучно, молоточность его звука, в особенности после струнно-духовой звучности оркестра, мне казалась какой-то глупой. Делаю, конечно, исключение для Антона Рубинштейна; имел, впрочем, счастье часто слышать его не в концертах, а в гостиной.

Гостиная Юлии Федоровны Абаза долгие годы была музыкальным центром в Петербурге. Юлия Федоровна была фигура, которая не повторится, — все очень своеобразное не повторяется. Немка по происхождению, по фамилии Штубе, она приехала в Россию в качестве лектрисы великой княгини Елены Павловны. Великолепный Михайловский дворец, где впоследствии устроен Музей Александра III, был центром всего, что было тогда духовно живого. «В ней, — говорит один современник про великую княгиню Елену Павловну, — было что-то подымающее». Поэты, музыканты, все деятели эпохи освобождения крестьян прошли через чертоги Михайловского дворца, все дышали животворящим воздухом, которым был окружен образ этой удивительной женщины. Я помню Елену Павловну, один раз ее видел. Это было во Флоренции, когда мне было двенадцать лет; мы с матерью пошли в галерею Uffizzi, в самом сердце этой дивной галереи, в круглой зале Uffizzi, мы увидали великую княгиню и ее фрейлину, известную баронессу Эдиту Федоровну Раден. О чем говорили дамы, не помню; помню только, что нежной рукой старушка потрепала меня по щеке.

Тогда же, во Флоренции, подарила она матери свой портрет; этот портрет фотографа Шембоша всегда был у нас в деревне в спальне матери… И всегда при взгляде на него я видел восьмигранную залу Трибуны, рафаэлевскую «Мадонну с щегленком», его же Юлия II, тициановскую Венеру, Иоанна Крестителя Джулио Романо, ощущал царящее под стеклянным сводом нерушимое молчание и чувствовал откуда-то издалека ласкающую руку…

В Михайловский дворец привезла Юлия Штубе свою удивительную красоту и свой удивительный голос. В то время великая княгиня и Антон Рубинштейн замышляли основание консерватории и Русского музыкального общества. Юлия Федоровна скоро приобрела славу музыкального авторитета. Впоследствии она вышла замуж за Абаза, одно время бывшего министром финансов. Дом ее стал музыкальным центром. Когда я узнал Юлию Федоровну, она уже была старушка. Высокая, с тяжелой, но мягко шлепающей походкой; белый парик и серый чепец сливались в общую, довольно обширную постройку. Ее черное платье тоже было обширно, и от времени до времени, слушая музыку, она развертывала обширный веер, за которым пропадало все ее лицо, за веером происходило что-то торопливое, шумливое, и через минуту веер лежал сложенный у нее на коленях. Юлия Федоровна была уверена, что один человек на свете знает, что она нюхает табак, и этот человек — она сама. Увы, однажды дочь Елены Павловны, великая княгиня Екатерина Михайловна, подарила ей табакерку… Она не отказалась от своей привычки, может быть, она увеличила размеры своего веера…

Несмотря на долгие годы проживания в России, Юлия Федоровна не научилась русскому языку, но изъяснялась свободно. Только что это было! Во время многочисленных хоровых репетиций, которыми она руководила, она бранила барышень за то, что они относятся к работе «как генеральские дочи». Когда прусское правительство предприняло суровые меры против православных священников в Померании и, таким образом, лишило население духовной помощи, Юлия Федоровна глубоко скорбела о том, что «бедные померанцы остались без попах». Свою житейскую мудрость она выражала иногда сложными изречениями: «Когда глупый женщин женица на умных мужчина, это ничево, но когда глупый мужчина выходит замуж за умный женщина, тогда он сам изженица». Она была очень прямолинейна в своих отзывах, строга в музыкальной и художественной оценке. Артисты дорожили ее мнением, а начинающие барышни любили пропадать в ее обширных объятиях — из этих объятий пошло много музыкальных карьер.

Антон Рубинштейн был свой человек у Юлии Федоровны. Слышал, что в молодости она пылала страстью не к одной музыке его. Во всяком случае дружба их была трогательна. Он играл у нее много и охотно. Под мановением ее лорнетки воцарялось молчание до самых дальних углов большой залы и соседних комнат. Горе кашлянувшему или чихнувшему — несмываемый стыд. Один только человек не мог привыкнуть — старый дворецкий вваливался с подносом, и тогда в самом торжественном месте шопеновского ноктюрна раздавался голос Юлии Федоровны: «Эфим, Эфим, сколько раз — когда музик, не надо чай!»

Рубинштейн был, конечно, высшее, что я слышал в смысле фортепиано. Его прикосновение к клавишу было совсем особенное; и его туше я мог бы узнать на расстоянии годов. Я не слышал Листа, но не могу себе представить, чтобы он был лучше. Что это бывало в концертах Дворянского собрания! Какое расстояние было у него от ласки до ударов, от шепота до грохота; как он умел распределять незаметность своих нарастаний, и какое удивление он вызывал бесконечностью этих нарастаний. Казалось, уже дошел он до высшей степени возможного — нет, еще и еще возрастала его мощь. Изумленно раскрывались глаза слушателей, вытягивались шеи; какое-то неверие поднимало людей, вся зала вдруг начинала вырастать, привставать со стульев, глаза впивались в движенье рук, и под внешней затаенностью вниманья накипала буря, которая наконец разражалась громом, когда он умолкал. Его голова была изумительна. Совсем бетховенский лоб, с сильно развитым рельефом; проницательные глаза, проницательность которых еще увеличивалась тем, что верхняя часть века свисала, — он смотрел как бы из-под завесы; рот большой, очень сжатый, и крепко притиснутая нижняя челюсть; длинные волосы, откинутые назад, своенравно топырились над левым ухом, и пряди часто спадали на лоб в пылу музыкального увлечения.

Рубинштейна очень ценили люди, близко знавшие его, ценили его прямоту, его суровость, даже резкость; я лично его не знал, на вечерах не подходил к нему; я был очень юн, и моя робость не отваживалась сквозь благоговение. Но Юлия Федоровна однажды на вечере потребовала, чтобы я сел за фортепиано после Рубинштейна — подумайте только, после Рубинштейна! — и сыграл что-нибудь свое, чтобы показать ему. Это, конечно, заношу в число самых мучительных пережитых мною минут. Рубинштейн не высказался, а сказал прийти к нему на другой день с нотами. Он внимательно прочитал рукописи за письменным столом, сделал не очень много замечаний, больше

говорил об искусстве вообще, о служении ему, о трудности этого служения. Я чувствовал, что в нем говорило что-то постороннее, что он не входит ни в меня, ни в то, что я ему принес. Впоследствии я узнал, что он сказал про меня: «Способности есть, но из него ничего не выйдет: он князь». Он не ошибся в предсказании, но я думаю, все-таки он ошибался в причине. После того что я немножко поработал, я уж не пошел к нему, — я послал свои произведения Чайковскому; об отзыве его говорил выше.

Я никогда не слышал брата Антона Рубинштейна, Николая. Многие ставили его выше Антона, а сам Антон говорил: «Что я? Вот брат мой, это другое дело…» Не слышал его, но расскажу о нем два любопытных случая.

Он был очень дружен с князем Михаилом Александровичем Оболенским и его женой, урожденной Стурдза. Оболенский был вице-губернатором в Твери, и Рубинштейн проездом всегда у них останавливался. Почтмейстер в Твери был страстный меломан, сам играл на виолончели и часто жаловался княгине Оболенской, что служебные обязанности не позволяют ему отлучиться в Москву — «Ну хоть бы раз Рубинштейна послушать»… Однажды вечером княгиня за ним посылает: просят на чашку чаю. Он приходит, его знакомят с Николаем Рубинштейном. И Рубинштейн обещал играть! Разговорились.

— А вы играете на виолончели?

— Да, немножко…

— Так пошлите за вашим инструментом. Сыграем с вами. Почтмейстер пришел в страшное волнение: столбенел, краснел, конфузился… Послали за виолончелью. Привезли. Почтмейстер начинает настраивать. Рубинштейн дает 1а. Вдруг все присутствующие вскакивают с мест, кидаются к почтмейстеру: он валится со стула, с ним удар. В ту же ночь он умер. Вот как рубинштейновское 1а убило тверского почтмейстера. Это мне рассказывала дочь княгини Оболенской, Аграфена Михайловна Панютина, на концерте Метнера в Москве, в Малом зале Консерватории 5 августа 1921 года…

Другой случай, мало кому известный, касается смерти Николая Рубинштейна. Он умер за границей; тело его повезли в Москву. В том же поезде ехал гроб какой-то баронессы, в Ригу. На границе перепутали фобы, но заметили ошибку только по приезде в Москву. Вся Москва была на вокзале — депутации, венки и пр. Никто из знавших не решился выдать ошибку. Так с почетом похоронили в Москве баронессу под плитой Николая Рубинштейна, в то время как прах его скромно ложился в Риге под плиту какой-то баронессы…

Вокруг Антона Рубинштейна тяготела группа постоянных его спутниц и учениц. Очень выдающаяся фигура была Софья Александровна Малоземова, прекрасная музыкантша, отличная преподавательница. Очень своеобразной наружности. Все помнят это необходимое явление на рубинштейновских, да и всяких концертах. Сухопарая, высокая, дыбом стоящие седые волосы, из-под верхней губы торчащие наружу зубы и большие синие очки, за которыми глаз не видать, но ощущаются зрачки, хотя с бельмами, но зоркие. Конечно, для всех Рубинштейн был авторитет, но всегда мне казалось, что ни в чьих устах имя «Антон Григорьевич» не звучало такою незыблемостью, как в устах Малоземовой. Помню ее однажды в очень обидном для нее положении. Приехал в Петербург сын известной певицы Полины Виардо, Поль Виардо, скрипач. Он приехал с письмом от матери к княгине Марии Аполлинариевне Барятинской и был приглашен играть у нее в гостиной. Это был ужаснейший тип, прямо прощелыга, нахальный, заносчивый; помню, у него на правой руке было серебряное кольцо, унизанное маленькими колечками, которые все время бряцали, пока он водил смычком. Все было не по нем — и публика, и акустика, и место, с которого ему приходилось играть, и — аккомпаниаторша. На несчастной Малоземовой он вымещал все свои неудовольствия; и наконец, распалив сам себя до белого каления, он раскрыл перед ней какую-то вещь Сен-Санса и взял такой головокружительный темп, что бедная Софья Александровна, ученица Рубинштейна, одна из лучших в Петербурге преподавательниц, едва-едва, читая с листа, через пень в колоду поспевала. Вдруг он бросил скрипку на фортепиано. «Если хотят, чтобы я играл, то пусть по крайней мере приготовят приличного аккомпаниатора». Присутствующие обступили Малоземову, Виардо был предоставлен своему гневу.

Мало вообще ценятся хорошие аккомпаниаторы. Какая важная, ответственная роль, и как мало настоящих аккомпаниаторов, таких, что не подыгрывают только, а сливаются с певцом. Как мало таких, что чувствуют значение аккомпаниаторской самостоятельности, что аккомпанемент не есть музыкальное лакейство, что это есть художественное сотрудничество. У нас было несколько хороших аккомпаниаторов в Петербурге — Дулов и Таскин были неизбежны на всех концертах оперных певцов. Но настоящая камерная аккомпаниаторша, конечно, была Вера Романовна Клеменс. Как бы ни была прекрасна певица, никогда я еще никогда не видел, чтобы певица, выходя на вызовы, выводила с собой аккомпаниатора; никогда не видел и не удивлялся этому; но когда Вера Клеменс аккомпанировала Барби, меня удивляло, что

на вызов выходит одна, а не две.

Часто у Юлии Федоровны я слышал принцессу Елену Георгиевну Альтенбургскую, дочь великой княгини Екатерины Михайловны, внучку Елены Павловны. Она была выдающийся знаток музыки, отлично знала пение, если так можно выразиться, была упорный работник, обладала отличным дыханием, но голос ее не был приятен. В истории музыкального движения Петербурга она имеет свое место, в ее лице традиции Михайловского дворца дожили до последних дней, до тех дней, когда было сметено и само понятие традиции. Между прочим, она предприняла русское издание баховских кантат. Она была председательницей Русского музыкального общества, и после мартовского переворота члены совета поспешили свою высочайшей волей назначенную председательницу утвердить единогласным избранием. Она была живой, дельный человек и близко знала трудовую сторону искусства. И ее дом и дом ее брата, принца Георгия Георгиевича Мекленбургского, были настоящими серьезными музыкальными центрами. В чиновном, мелком, раболепном Петербурге они высоко держали знамя духовных интересов, и никогда не забудут современники вечеров музыкальных на чудной даче Каменного острова у принцессы Елены и квартетных собраний у ее брата. Принц Георгий Георгиевич был один из самых сведущих в музыке людей, которых я встречал; это был музыкальный словарь, немножко тяжеловесный в изложении, но с подкупающей искренностью. Созданный им квартет приобрел европейскую известность.

Традиции Михайловского дворца, конечно, утратили свой прежний блеск — не всякий окружен ореолом незабвенной Елены Павловны; дочь ее, Екатерина Михайловна, продолжала музыкально-литературные традиции, но уже без всякого личного блеска; в ней не было никакой эманации, она сама стеснялась и разливала стеснение и холод вокруг себя. Художественные традиции носили для нее характер повинности. В путешествиях за границей она считала долгом приглашать к столу местных представителей художественных учреждений; я бывал на таких обедах — она выказывала мне благоволение, — это бывало тяжело. Из уст дочери вырывалось иногда замечание, звучавшее нигилистической молнией в атмосфере чопорной скуки… Третье поколение, то есть принцесса Елена Георгиевна и принц Георгий Георгиевич, зажило настоящей жизнью, со всею искренностью и простотой людей, чувствующих свою причастность к общей жизни современников своих. Георгий Георгиевич умер скоропостижно, лет двенадцать тому назад. Он был женат на Наталии Федоровне Вонлярской, которая скончалась несколько месяцев тому назад в

Ницце. Принцесса Елена живет в Копенгагене и дает уроки пения.

Хотя это и не относится к музыке, упомяну, что в гостиной Юлии Федоровны Абаза я видел однажды Достоевского; то есть видел я его несколько раз, но здесь даже обменялся двумя-тремя словами. Кажется, ничего особенно замечательного не было сказано; по крайней мере я ничего не запомнил из разговора, кроме одной моей неловкости. Он спросил что-то о деде моем, декабристе, я ответил и потом спросил: «А вы долго изволили в Сибири пробыть?» Эта форма соизволения в применении к каторге вызвала улыбку на страшном лице: «Как вы говорите — из-во-ли-ли». Я сконфузился; только всего и было. Слышал я Достоевского раза три: раз в гостиной графини Софьи Андреевны Толстой, вдовы поэта Алексея Толстого, и на публичных литературных вечерах. В то время писались «Братья Карамазовы», и многие главы этой страшной книги я слышал в жутком чтении автора. Чтение его было так своеобразно, что в моей памяти и голос, и форма навсегда сочетались с текстом. Это был замогильный голос, но способный окрашиваться горячими красками жизни, в которых, однако, совсем не участвовало лицо; оно оставалось каменное, и глаза были как дыры черепа. Все время чувствовался под ним возможный эпилептик. Он был большой художник в чтении; он прекрасно умел распределять силу и мастерски готовил главные моменты.

Помню сцену, когда Катерина приходит к Мите Карамазову и кланяется ему в ноги; помню, как он вел весь рассказ к этому одному слову, — что она поклонилась «не по-институтски, а по-русски». Какой взрыв рукоплесканий после этого! Да не сами рукоплескания важны, а что в рукоплесканиях; я думаю, что самое ценное не те рукоплескания, в которых восторг, а те, в которых благодарность.

В том году, зимою 1879/80 года, было много публичных чтений; участвовал в них и Тургенев. Но седой богатырь, чудной, сочной речью читавший из «Записок охотника», не мог сравняться с болезненно-изнеможенным автором «Братьев Карамазовых». Мы любили Тургенева как живое прошлое, мы озирались на него, мы любим его и сейчас за то, как мы его читали в первый раз, и никогда уж не читали мы его так, как когда нам было шестнадцать лет. Личность Достоевского в то время говорила нам больше, и сердцу нашему, и воображению; он не был воспоминанием, он был участник жизни, он был живой частью каждого из нас, — и его мы приветствовали с тем забвением всякой меры, которое охватывает людей, когда все их существо, со всеми испытаниями в прошлом, со всеми чаяниями в будущем, потрясено до самого корня. Из всех слышанных мной авторских

чтений чтение Достоевского произвело на меня самое сильное впечатление. Как он читал стихи, не знаю.

Скажу, кстати, о поэтах-чтецах. Лучше всех читал Аполлон Майков; с безукоризненной логической правильностью и с большим огнем. После него как лучших чтецов назову Плещеева и Апухтина; не сильное чтение, не на большую аудиторию, но с тонкой отделкой. Эта тонкость в особенности поражала в устах Апухтина, при его невероятной толщине и почти отталкивающей наружности. О том, как плохо читал Алексей Толстой, я говорю в другом месте, но хуже его еще читал Полонский; к сухому отбиванию рифм присоединялся невозможнейший пафос с невыносимой гнусавостью. Он часто бывал у нас, высокий, с костылями; у него была своя манера здороваться: возьмет вашу руку и не выпускает, начнет говорить, а рукой вашей все качает из стороны в сторону. Другой образ встает из глубины детства: старичок с взъерошенными, как дым развевающимися седыми волосами, в золотых очках, костлявый, угловатый, неряшливый, в разлетающемся фраке, с развязанным белым галстуком, но такой тонкий, такой едкий и такой удивительный чтец. Настоящий классик в декламации и настоящий классик в том, что он писал, — то был Тютчев. У меня случайно сохранилась карикатура, изображающая Тютчева, работы моего дяди Ивана Александровича Всеволожского. Я отдал ее в 1921 году в Музей Тютчева, устроенный его внуком Николаем Ивановичем в усадьбе Мураново, под Москвой. Мне было восемь лет; помню его в гостиной моей матери: стоит перед камином и читает «Слезы людские» и «Пошли, Господь, свою отраду». Какое истинное понимание красоты! Да, должен сказать, что, когда я слышал настоящее хорошее чтение, это всегда было не от профессионального чтеца-актера… О чтении новых поэтов не стоит поминать: это не чтецы.

Возвращаюсь еще раз в гостиную Юлии Федоровны Абаза, чтобы сказать, что там я слышал много раз одну из удивительнейших певиц, каких мне довелось в жизни слышать.

Я помню первый раз, когда я слышал Александру Валериановну Панаеву. Это было в год турецкой войны, в 1877 году, — благотворительный концерт в пользу Красного Креста в великолепном доме Белосельских у Аничкова моста. Вышла на эстраду не женщина, вышло видение: высокая, стройная, черная, с синими глазами, тонкая талия, восхитительный бюст. Она держалась прямо, уверенно, вся сосредоточенная в своем искусстве, смело смотрела в залу, но публика для нее не существовала; как Татьяна, она была

Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей…
Все тихо, просто было в ней.

В первой части она пела партию сопрано в «Stabat Mater» Россини, во второй — арию Миньоны Тома. Кроме безупречности технической стороны у нее было два качества, составлявшие то единственное ей присущее, за что ее нельзя забыть: какая-то дымка, которою она окутывала свое pianissimo, и совершенно исключительный огонь. По этому случаю вспоминается мне рассказ ее о том, как однажды после концерта в Перми, когда все ее обступили и с восторгом повторяли: «Какой голос!» — один господин воскликнул: «Да что голос, голос! Не голос важен, а у вас сакрифис есть, вот что дорого!» Да, в ней был «сакрифис», то есть feu sacre — священный огонь; можно сказать, она огнем палила, когда пела. И все, каждая нота, каждое слово, каждая произнесенная буква, каждая пауза и самый огонь подчинялись ее воле; это было — в огне торжествующее сознание.

Панаева неразрывно связана с творчеством Чайковского. Он писал для нее; она первая пела его вещи по рукописи. На прелестном портрете ее Константина Маковского, из редких хороших вещей этого пошлого живописца, она изображена с нотами в руках — на обложке имя Чайковского. Никто не пел его, как она: «Отчего?», «Страшная минута», «И больно и сладко», «Ни слова, о друг мой», — ни у кого в этих вещах не было такого слияния музыкального звука со словесным смыслом. Она была ученицей знаменитой певицы Полины Виардо, той, которая была подругой Тургенева; я видел старушку в Париже в 1889 году. С каким трепетом выслушивала она подробности об успехах любимой ученицы!.. Да, это был успех. Ее шествие по пути жизни было окружено поклонением, цветы лежали у ног ее, и когда она пела:

Солнце, выдь! Я тоже выйду.
Солнце, глянь! Я тоже гляну.
От тебя цветы повянут,
От меня сердца посохнут! —

то эти слова звучали настоящим, подлинным вызовом светилу дня.

Увы, никакое счастье не долговечно. Она была дочерью очень

богатого отца, который не хотел, чтобы она выступала на сцене. Годы шли, и время проходило в томительной борьбе. Вдруг отец лишается всего состояния; он вынужден согласиться. Не помню, в чем она выступила, — меня не было в Петербурге, — но все увидели, что слишком поздно: Панаева уже не та. Ее публичная карьера прекратилась, едва начавшись. Никогда закат не был так печален, потому что никогда не был он так внезапен. Она вышла замуж за человека много моложе ее — Георгия Павловича Карцева; он служил, она давала уроки пения. У них были сын и дочь; сын был убит на войне в первом сражении против немцев. Да, никогда закат не был так печален, никогда увяданье не было так грустно, и никогда, кажется, судьба не играла своим правом низвергнуть поднятого ею человека, как в этом случае. Но — такова сила искусства — когда мы говорим «Панаева», мы видим не жизнью сломленную женщину, не увядшую певицу и не безутешную мать, а мы видим блистательное видение, редчайшую художницу, неповторимое явление. А когда в последний раз я видел ее издали на улице, с черным длинным покрывалом, — такова сила жизни, — я позабыл виденье прежних дней, я не нашел следа былых восторгов и преклонился пред одной из тех, которых так много на земле…

Панаева в числе тех четырех певиц, которых выделяю как драгоценнейшие единицы в той массе прекрасных певиц, которых пришлось мне слышать. Вторую назову Алису Барби. Это был тоже огонь, но какою-то внутренней силой сдержанный. Вся сосредоточенная, вдумчивая была Алиса Барби на концертной эстраде. Она пела по-итальянски и по-немецки, пела огромный репертуар, но настоящий духовный воздух ее музыкальной души были старые итальянцы — Монтеверди, Кальдара, Дуранте, Порпора, Марчелло и другие. Эта удивительная старая музыка, в извивах которой текут и ласка и страсть, как вкруг строгих линий архитектуры вьются и плющ и цветы, была тем руслом, в котором Алиса Барби могла показать и жар своей горячей итальянской крови, и строгость классических форм латинской расы. В первый раз она появилась в Петербурге с пианистом Чези; странно, он много играл, программа его была разнообразна, но если меня спросите, что играл Чези, скажу — Скарлатти; так отождествился он с той старой итальянской музыкой, которая вся сливается в имени этого старика неаполитанца. Впоследствии Алиса Барби стала давать самостоятельные концерты; она прибавила к своему староитальянскому репертуару много Шуберта и много Брамса. У нее не было той светозарности, которою сияла Панаева, но в ней было много внутреннего света, который преображал ее; она обладала удивительным даром перевоплощения; она вся

менялась: не только способ пения и произношения, но вся, всем обликом и настроением своим она менялась в соответствии с тем, что она пела.

Она вышла замуж за барона Вольфа, жила в Петербурге или в имении Вольфов в Лифляндии. Там, в баронской среде, между чопорными старыми тетками мужа ей, горячей итальянке, кажется, бывало нелегко; в 1905 году она должна была спасаться от погромов и лесами и болотами пробираться до станции, которая от дому отстояла на восемьдесят верст. В Петербурге я часто бывал у нее в Косом переулке — незабвенные часы! Но и ей пришел закат. В последний раз, когда я ее слышал, помню, имел я такое впечатление, что передо мной красивый футляр раскрыт и в нем вытиснено пустое место, где когда-то лежал дивной красоты драгоценный камень…

Третья из моих любимых четырех — Фелия Литвин. Брунгильда, Изольда! Одна из величайших певиц, какие были. Круглота, ровность и мощь этого голоса ни с чем не сравнимы. Мастерство и уверенность были таковы, что мне всегда казалось, что если бы все люди, каким бы делом они ни занимались, — министры, директора фабрик, ремесленники — были так уверены каждый в своем деле, как она в своем, то это был бы рай земной. Она снимала с вас всякое беспокойство; в искусстве это то же, что в жизни чувство безопасности. Никогда я так не восхищался ее мастерством, как однажды в «Юдифи». Она была больна, я знал это, у нее было свыше 38R. Я хорошо видел, каких трудов ей стоило высокое do в последнем действии, но она его взяла; я ждал его, я чувствовал подход, но и тут не испытал ни секунды сомнения или беспокойства. Удивительное чувство надежности давала она.

Литвин была преимущественно певица на вагнеровский репертуар. Огромных размеров, непомерной толщины, но она отлично умела скрывать свою полноту; она не впадала в обычную ошибку толстых женщин, и вместо того, чтобы обтягивать себя, она драпировалась. Движения ее были плавны, величественны; великолепно подымала она руку, длинную, на вытянутом локте, с висячей кистью: дивный эффект в больших хоровых финалах, когда идет нарастание и с нарастанием кисть понемногу вытягивается, пальцы напрягаются и раскрываются куполом. Этот ее прием как-то особенно сливается в памяти со сценой смерти Изольды; конца не было запасам ее голоса. По поводу этого вспоминаю, что она мне рассказывала. Мой предшественник по дирекции театров, Иван Александрович Всеволожский, терпеть не мог Вагнера. Однажды Литвин умоляла его поставить «Тристана», тот все отмахивался.

— Подумайте, господин директор, — это великолепная смерть!

— Да, но какая скучная жизнь!

Он был очень остроумен и язвителен. Певица Медея Фигнер пела роль Мими в «Богеме»; она была очень полна, а Мими, как известно, умирает в чахотке; кто-то похвалил исполнение Медеи. «Oui, — заметил Иван Александрович, — mais elle n'a pas le phtysique de l'emploi» (Игра слов непереводима). Меня однажды Фелия Литвин поставила в затруднение: она просила дать ей спеть Маргариту; я раскрыл глаза.

— Да, я знаю, вас смущает моя грузная фигура.

— Даже пугает.

Она высыпала целый ряд доводов:

— Но уверяю вас, Маргарита вовсе не должна быть непременно худенькая девочка, я даже говорила об этом с Гуно, и он сказал, что представляет себе ее как «сочную фламандку».

Это вторжение Рубенса в то, что я всегда мыслил как Альбрехта Дюрера, меня страшило; я прибег к последнему доводу:

— Понимаете, ведь вы поете Маргариту по-французски; не могу же я допустить такое столпотворение.

— Я берусь разучить партию по-русски.

— Но опера идет на будущей неделе.

— Мне довольно трех дней.

Не было больше причин не соглашаться. Она спела, и должен сказать, что никогда не слышал я последнего трио, чтобы так звучало, как у нее. Должен отметить ее совершенно исключительное произношение; ни у кого не слышал такой четкости согласных.

Я хорошо знал Фелию Литвин, часто бывал у нее и в Петербурге, и в Париже; много раз аккомпанировал ей и Шумана, и Шуберта, и Глюка. Она восхитительно пела Глюка; два раза видел ее в Париже в «Альцесте»; в последнем действии не забуду движения, с каким она, возвращаясь домой, устремляется к детям своим; прелестно развевались при этом концы кисейного покрывала… Как интересно и как важно в театральном искусстве — участие неодушевленных принадлежностей в душевных проявлениях. Сколько скорби в ниспадающих складках покрывала и сколько радости, сколько смятения в развевающихся…

В последний раз видел Литвин в Париже; завтракал у нее с пианистом Дюмени и Сен-Сансом. Литвин пела арию Далилы под аккомпанемент автора, а Дюмени сыграл скрипичное адажио Баха, переложенное для фортепиано Сен-Сансом.

Теперь должен сказать о четвертой. Это самое трудное; она

так своеобразна, и я ее слышал только один раз. Четвертая — это жена знаменитого тенора Ивана Решке. Она француженка, урожденная m-lle de Mailly, самого высшего французского круга. Она нигде не поет, кроме как у себя. Я был однажды приглашен к ним на вечер. Она очень красива, большого роста, белокурая, волосы красиво приподняты над висками. Она стала перед фортепиано, спиной к аккомпаниатору, лицом к нам. Несколько аккордов, и потом я услышал известный романс Лассена с прелестным в конце каждого куплета припевом: «Wie einst im Mai». Уже первая строчка стихотворения, первая фраза романса раскрыли целый мир, и я чувствовал, что предо мной было явление исключительной художественной редкости. Посмотрите на звуковую сторону слов в этом стихе, посмотрите на согласные; я не считаю такие текучие звуки, как N и R, но без них на двадцать согласных пять D и три T. Задумывались ли вы когда-нибудь над механикой этих букв, о том, как они производятся, о той звуковой прелести, которая получается от правильного их произнесения и, наконец, о психологической содержательности, которая сообщается словам правильностью произнесения? Д и Т образуются прижатием языка к нёбу, но звук получается не в момент прижатия, а в момент отдергивания; вот почему настоящее, хорошее Т всегда получается с некоторым запаздыванием. Проверьте сами на себе; посмотрите, как у вас зазвучит: «я Так тебя люблю». Вот это я ощутил в пении г-жи Решке.

С первых же слов я почувствовал глубину отделки, на которую она способна, и с первых нот почувствовал глубину чувства, которым она волнуема. Странно, кроме этой первой вещи, не помню, что она пела; помню, что пела по-немецки, по-французски и по-итальянски, но что, не могу сказать. Никогда в жизни не испытывал такого впечатления: я слушал без участия сознания, оттого, конечно, и забыл, что она пела. Это была такая ласка душевная, что можно было все на свете забыть, а не только название романса. Когда она кончала, страшно было шевельнуться, чтобы не нарушить созданную ею атмосферу. Она пела много; на всех языках одинаково прекрасно, и после всего она, без аккомпанемента, пела на бретонском наречии песни бретонских пастухов… Что я могу сказать еще о ней? Я думал, что вообще не буду в состоянии ничего сказать, так неуловимо то, что она во мне пробуждала. Я рад, что слышал ее только один раз; второй раз уже было бы не то, было бы то же самое, но без всего того удивительного, что дает чувство новизны. Все на свете может повториться, первый раз не повторяется, — это уже будет второй. Помню, что когда она совсем кончила, я ушел в другую комнату,

потому что неприлично было оставаться на людях… Да, я забыл, что она пела, но никогда не забуду ее, в белом кружевном платье, прислонившуюся к фортепиано и устало, издалека поющую песни бретонских пастухов — бесстрастно с обычной нашей точки зрения личного мерила, но как глубоко и страстно говорила в этих звуках вековая девственность лугов, полей и моря, не знающих прикосновенья городов… Вижу ее в белом кружевном платье, редчайшую более даже, чем редчайшая лиловая орхидея, что увядала на ее груди…

Таковы четыре певицы, которые произвели на меня наибольшее впечатление. А слышал я многих, не перечислить; даже тех, кому аккомпанировал, и тех не перечислить. Однажды случай выкинул меня на эстраду Дворянского собрания в Петербурге. Пела в то время на Мариинской сцене приглашенная Всеволожским Сибилла Сандерсон. Я должен был аккомпанировать ей у великой княгини Марии Павловны, и мы проходили наш репертуар в ее номере гостиницы «Франция». Вдруг докладывают: депутация от студентов; входят, просят ее в тот же вечер принять участие в их концерте. Она не может дать согласия без разрешения директора; просит меня помочь ей в этом. Еду к Всеволожскому, возвращаюсь с разрешением. Студенты собираются уходить. — «Есть ли кому мне аккомпанировать?» Студент думал, что речь идет о том, чтобы ее проводить, и спросил, в котором часу она желает, чтоб он за ней заехал. Выяснилось, что речь идет не о спутнике, а об аккомпаниаторе; но такого студенты не припасли. Минута растерянности, и я предложил свои услуги. Так вышло, что вечером на эстраде Дворянского собрания, при полном зале, я аккомпанировал ей вальс из «Ромео и Джульетты». Тут же оказался хорошо мне знакомый и тогда восходивший на горизонте замечательный виолончелист Бзуль, к сожалению, так рано умерший; мы исполнили втроем «Элегию» Массне.

Встречал я и очень известную в свое время вагнеровскую певицу Терезу Мальтен и даже был у нее под Дрезденом в ее дачке Klein-Schachwitz. Очень замечательное явление: высокая, прекрасная; в ней было что-то сияющее. Она приезжала в Петербург, когда немецкая опера там в первый раз дала цикл «Нибелунгов». Ее успех был поразительный. Но, как часто бывает, в успехе была и смешная нота: за ее триумфальной колесницей волочился целый хвост восторженных старых дев. Предводительствовала этими петербургскими валькириями фройляйн Шмальц, состоявшая в Михайловском дворце не то учительницей, не то лектрисой. Она сумела сделаться необходимой пружиной мальтеновских успехов; мои братья в

театре, когда все вызывали «Мальтен!», кричали «Шмальц!». Она затеяла подписку на покупку той лошади, которую Мальтен — Валькирия держит на сцене под уздцы. Мальтен как-то сказала, что эта лошадь по благонравию своему ей понравилась, и петербургские валькирии решили эту оперную клячу поднести своей богине.

И теперь расскажу то, что мне представляется сказкой, сном наяву. Во время японской войны великая княгиня Мария Павловна, для того чтобы собрать денег на Красный Крест, задумала пригласить на концерт старушку Патти. Она приехала. Ее приняли с почетом; и она и ее молодой муж, шведский граф, жили во дворце великой княгини. На самом концерте в Дворянском собрании мне не удалось быть. Слышал, что это было своего рода безумие; двадцать пять, а то и тридцать лет легло между этим и последним ее появлением в Петербурге; можно себе представить, что она испытывала, выходя на эстраду, и как ее встретили… Я не видел этого, но я знал, что буду иметь случай ее услышать. У великой княгини был званый обед. Патти, которую я тут увидел, была совсем другой человек, чем та, которую я знал в дни далекой моей юности. Мне было лет семнадцать, когда она, на вершине своей славы, пела в петербургской итальянской опере. Тогда, в «Диноре» и в «Севильском цирюльнике», это была жгучая брюнетка, задорная, лукавая, веселая… Выкапываю из глубины детства еще воспоминание. Нас повезли в балет: «Рыбак и Наяда», танцевала Вазем. Я был в первый раз в театре. Гувернантка шепнула нам: «Рядом с нами в ложе Патти». Я хорошо ее разглядел и запомнил; еще помню, она глядела на Вазем и сказала по-французски, обращаясь к сидевшим с ней: «Приду домой, непременно попробую сделать то же самое»… Теперь передо мной стояла шестидесятидвухлетняя старушка с рыжими волосами, очень намазанная и, как икона, увешанная драгоценными камнями. После обеда прошли в залу — она обещалась петь. И вот где, собственно, моя сказка: меня просили аккомпанировать. Разве не сказка — аккомпанировать Патти?

Она спела четыре вещи: романс Гуно «Le ciel a visite la terre», серенаду Шуберта, английскую песенку «Sweet home» и романс г-жи Ротшильд «Si vous n'avez rien a me dire». Что вам сказать об этом исполнении? Прежде всего, что ни разу не испытал даже ни тени беспокойства или опасения, того опасения, которое внушают нам стареющие, не только старые артисты. Точность, ясность, уверенность были безупречны. Прежде всего я восхитился умом человека, который делает только то и ничего, кроме того, что может. Она, которая когда-то блистала всеми огнями и искрами колоратуры, тут спела четыре вещи плавные, мягкие; она, которая

в каватине «Севильского цирюльника» в вихре колоратурного фонтана брала верхнее над линейками fa, здесь не пошла выше fa на пятой линейке. Результат этой мудрости — что ни разу мы не испытали той жалости, что внушают певцы-старики, ни разу мы не поморщились, ни разу не улыбнулись перед смягчающим обстоятельством. И то, что мы услышали в пределах этого, было очаровательно. Ласкающая чистота и мягкость звука, изумительная четкость произношения. Тут была и немножко смешная, а вместе трогательная по простоте своей сторона. Я подошел к молодому мужу ее:

— Как удивительно она поет!

— Да, неправда ли, как удивительно сохранился голос моей жены — в эти годы…

Не один голос поражал и не одно техническое мастерство. В последней вещи она дала такой драматизм, какого мы в былые годы не слыхали от прежней Патти; слова: «Si vous n'avez rien a me dire, pourquoi venir aupres de moi?» — она произнесла с такой горечью оскорбленного чувства, что этот милый, пустенький романс превратился в душевную трагедию. И ко всему этому прибавьте, что все время, при каждой ноте, к каждому вашему впечатлению прибавлялось сознание, что это Патти, та самая; что это та, слава которой гремела на весь мир; слава, которая началась здесь, у нас, в России, и которая на закате привезла сюда же, к нам, последний блеск своего сиянья. Вы поймете и впечатления и чувства этого незабвенного вечера. Что касается меня, я сказал, что это сказка. Разве не сказка — аккомпанировать Аделине Патти? Я это называю — моя тысяча вторая ночь.

ГЛАВА 8
Оперные впечатления

Первая опера, которую я видел, были «Нижегородцы» Направника. Меня повезли в Мариинский театр; это было в самом начале семидесятых годов.

В то время русская опера была в загоне. Царило увлечение итальянцами. Нужен был тот решительный шаг, который впоследствии принял Александр III, то есть упразднение итальянской оперы, чтобы вывести русскую оперу на ту широкую дорогу развития, по которой она пошла и на которой упрочилась к концу прошлого столетия. Пока были в Петербурге итальянцы, русская опера не могла развиться. Во-первых, нельзя было тягаться с такими именами. Звезды первой величины, как Марио, Рубини, Кальцолари, Паста, Патти, Мазини, Котоньи, сияли таким блеском, что затмевали кого угодно. Но главная причина была не в качестве итальянских певцов, а в том влиянии, какое они оказывали на публику. Поколение наших дедов и отцов было воспитано на поклонении отдельному артисту. Люди шли в театр, чтобы услышать такую-то арию. Это было увлечение «солизмом» в самом пагубном смысле этого слова. Прибавить к этому Верди и Мейербера — понятна станет слабость музыкально-воспитательного влияния. Слащавость кантилены, незатейливость гармонии и простоватость ритмического рисунка — все это не способствовало выработке музыкального сознания. И действительно, что поражало в том поколении, это — насколько эти любители музыки были мало музыкальны. Это были в полном смысле «любители», «дилетанты», но не музыканты.

Под влиянием увлечения личным элементом в опере создалась какая-то музыкальная психопатия. Раек галдел и после представления бежал на подъезд. Артисты, падкие на рукоплескания, прибегали к разным приемам и ухваткам дурного вкуса. Удивительнейший из теноров, Мазини, голос которого нельзя забыть, когда раз его слышал, так преподносил некоторые свои ноты, что его хотелось по щекам бить за неуважение к музыке и выдвигание своей особы. Это был, что называется, «сапожник», без всякого уважения к общему делу, занятый исключительно личным своим успехом. В «Риголетто» последнюю свою арию «La donna e mobile» он пел восхитительно. Он выходил на сцену, держа в руке письмо, рвал его и вместе с нотками песни бросал кусочки бумаги в воздух. После третьего куплета разражался гром в зале и неистовые крики «Бии-ис!». Что же он

делал? Он запускал руку в карман, вытаскивал новое письмо и опять его рвал, и опять разбрасывал клочки…

На таких приемах и в такой атмосфере шло оперное воспитание того поколения. Но самое зловредное было не в этом, а в том, что люди были музыкально оторваны от родной почвы. Для них эта итальянщина была вершиной, с которой они ничего другого не видели. Более того, они не ощущали, совершенно не ощущали русской музыки. В то время выдвигались Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, а они не могли понять этой музыки. И удивительно было не то, что она была им непонятна, а то, что она им была чужда, она не отвечала их природе. Меня больше всего поражало, как эти люди не чувствовали того, что в этой музыке есть русского. Ведь Римский-Корсаков — это сама поющая русская земля. И они были глухи; им была ближе какая-нибудь «Линда ди Шамуни», чем «Снегурочка». Не только непонимание — Римский-Корсаков и Бородин вызывали смех, глумление, не говорю уже о Мусоргском. Я был на первом представлении «Бориса Годунова»: опера провалилась среди свиста и смеха… Ее не спас даже такой Борис, как Мельников…

Тогдашнее положение оперного дела в России (скажем: в Петербурге и Москве, будет ближе к действительности) хорошо обрисовано в маленькой книжечке, которая вряд ли известна современным людям: «La musique en Russie» Ц.А.Кюи. Она издана в восьмидесятых годах, кажется, в Брюсселе и уже давно составляет библиографическую редкость. Со свойственной перу этого композитора едкостью он рисует и пагубную ложь тогдашних музыкально-общественных увлечений, и унизительное положение, в которое была поставлена русская опера. Впрочем, надо и то сказать, что состав наших русских певцов был очень низкого уровня. В длинном промежутке времени от Глинки до Чайковского кого можно назвать? В то время как итальянская сцена давала созвездия неослабного блеска, на русской сцене за это время можно назвать только несколько имен, как Петров, создатель роли Сусанина, Лавровская, одно из величайших контральто, Мельников, редкий певец и редкий художник. Остальное было печально. В том спектакле «Нижегородцев», о котором упомянул, пела некая Платонова: она подвывала. Тенор Никольский, с великолепным голосом, толстый, неповоротливый, совершенный ломовой извозчик. Был несколько позднее другой тенор, по имени Васильев 3-й, это был гнусавый дьячок. Допевал в то время старик Стравинский, известный в свое время бас, — у него не было уже звука, пустые вспышки, как в продырявленной шарманке. Но самый главный недостаток русских певцов — они не были мастера, в них не было той нарядности, которая является

результатом поборотой трудности, в них не было той легкости, которой требовал от всякого художника Леонардо да Винчи, когда говорил: «Пусть труд будет замаскирован». Они были тяжеловесны, неуклюжи, и таковы были и русские оперные спектакли — в Мариинском театре было скучно, туда не ездили. Дело возрождения русской оперы было трудно. Нужно было и ее самое улучшить, и надо было публику приучить ездить туда, куда она не ездила.

Повелением Александра III итальянская опера была упразднена, Большой театр был передан русской опере[1]: публике не было другого выбора. Вряд ли есть много примеров в истории искусств, чтобы мера внешняя, чисто механическая, оказала такое внутреннее влияние. Выдвинутая на первое место, лишенная соревнования, русская опера в несколько лет выросла до степени самостоятельной ценности. Александр III сам не очень чувствовал новую русскую музыку; о его отношении к Римскому-Корсакову имел случай говорить в другом месте (См.: «Родина», гл. «Сферы»). Ни Римский-Корсаков, ни Бородин, ни Мусоргский в царской семье не пользовались любовью. Помню, в бытность директором императорских театров я говорил о предстоящем первом представлении «Садко», великий князь Алексей Александрович воскликнул: «Ну неужели вы можете выносить это? Разве это музыка: вечное дзынь-бум-бум!» И так судило большинство оперных «меломанов». Русская музыка была далека, чужда, до нее надо было дорасти. Тут явился мост от старого к новому. Явился Чайковский.

Не сразу и он завоевал. Он прошел сперва путем камерных и симфонических концертов. В Петербурге всегда была большая разница в музыкальном уровне «симфонической» и «оперной» публики. Первые были по природе музыканты, для вторых музыка была лишь приятным, легким придатком театральных впечатлений; они искренно умилялись от какой-нибудь арии Джильды и совершенно не ощущали анданте Пятой симфонии. Этих людей Чайковский завоевал своими романсами. Судьба послала ему дивную, восхитительную исполнительницу. В полном блеске своего голоса и в расцвете своей красоты, Александра Валериановна Панаева раскрывала совершенно не испытанные еще глубины русской песни и русского стиха. «Средь шумного бала», «Отчего?», «Страшная минута», «Ни слова, о друг мой», «И больно и сладко» — да можно ли перечислить все, чем она потрясала, все, что окутывала дымкою своего пианиссимо, что распаляла огнем своего вдохновения… Петербургские гостиные были покорены. Однако театр он не скоро завоевал. Первые его оперы были тяжелы: «Опричник», «Мазепа»,

«Орлеанская дева» не имели успеха. Чайковский встал и упрочился после «Евгения Онегина». Эта маленькая опера, по замыслу автора, кажется, не предназначавшаяся для большой сцены, а в мое директорство справлявшая свое сотое представление, так полюбилась публике, что, можно сказать, она собой покрыла всего Чайковского; за исключением «Пиковок дамы» и балетов, все прочее в глазах наших оперных любителей имеет лишь ценность отражения. Для большой публики Чайковский всегда останется автором «Онегина».

Творения Чайковского в полном объеме своем, конечно, отойдут в прошлое, они не «переживут века»; он увядает, и быстро увядает, но, независимо от ценности его и от того, насколько эта ценность с годами меняется, Чайковский отмечает поворотный пункт. Не столько поворот в самой музыке (он был совершен раньше него другими, и гораздо круче), но поворотный пункт во вкусах. Его воспитательное значение велико: за ним пошли охотнее, чем за теми, которые звали дальше, нежели он, и к которым, однако, в конце концов через него пришли. Первое соприкосновение с его музыкой было не безболезненно. Вокруг нежного, мягкого, сладкого Чайковского происходили горячие схватки. Можно себе представить, как относились к нему немузыканты, когда такой музыкант, как певец Мельников, говорил мне по поводу «Онегина»: «Ну что с ним поделаешь, с Петром Ильичом! Ведь люблю его музыку, но как же можно так с певцом обращаться! Ведь он заставляет певца из тона в тон модулировать!» Вероятно, он разумел здесь то, что музыканты называют энгармонизмом, но как все это негодование перед новизной кажется устарелым в наши дни… Мой предшественник по директорству театрами, Иван Александрович Всеволожский, воспитанный на итальянской кантилене, говорил, что Чайковский — не музыка. Однако понемногу и он сдался, и с именем Всеволожского связана эпоха, которую можно назвать эпохой Чайковского: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик».

Тому почти тридцать лет, но хорошо помню то время. Помню новизну и свежесть, которую нам раскрывали эти две оперы Чайковского. Помимо их музыкальной ценности помню то впечатление воплощенного прошлого, какое они давали. В этом их особенная прелесть. И в этом отношении «Онегин» еще больше, нежели «Пиковая дама». В первый раз мы видели музыкальное воплощение близкого и уже ушедшего прошлого. «Онегинские времена» в музыкальном действии. Конечно, участие Пушкина в этом было велико, но Чайковский нашел музыкальную форму; в нем это прошлое запело, зазвучало, и зазвучало так

естественно, что оно нам стало ближе, чем, например, в картинах «Горя от ума». Оно было проникнуто лиризмом, которого в грибоедовской комедии нет, и совершенно лишено рассудочности, которой в ней так много. То, что было в «Онегине» русского, не было, как у Римского и у Бородина, стихийно-русское, оно было человечно-русское, в рамках, в установившемся укладе; Чайковский явился не певцом России, а певцом русской жизни, ее прошлых, но близких форм. Он музыкальный воплотитель усадьбы. В этом отношении понимаю ненависть к нему большевиков. Они правы, с их точки зрения. Не хочу этим сказать, что их точка зрения правильная. Совершенно не понимаю, как можно ненавидеть художественное изображение какого бы то ни было прошлого. Как бы ни было ненавистно прошлое, изображение его должно быть дорого, когда оно прекрасно.

Самое некультурное отношение к искусству именно в этом неумении отделить содержание от формы и в непонимании того, что сама форма и есть содержание произведения искусства. Но когда протыкается штыком портрет работы Лампи только потому, что он изображает императора, то не приходится удивляться тому, что музыкальный автор оценивается не за то, как он писал, а за то, что он описывал. В силу того самого, чем он ненавистен разрушителям искусства, в силу того самого он дорог тем, кто в искусстве ценит сосуд, сберегающий уходящее прошлое. Здесь я говорю не о музыкальной ценности Чайковского как таковой, я говорю о культурно-воспитательном его значении. Для той оперной публики, о которой говорю, Чайковский весь воплотился именно в этой стороне своего творчества. Они, которые его обожают, так же мало знают его в целом, как и коммунисты, которые его развенчивают. И те и другие знают только нежного автора романсов, певца личной лирики, нарядного творца «Спящей красавицы», остроумно-игрушечного мастера «Щелкунчика». Но ни те, ни другие, ни обожатели, ни хулители не знают и вряд ли способны оценить глубокого страдальца, автора Шестой симфонии; для них равно чужды героический полет «Франчески да Римини», как и вопли «Ромео и Джульетты»…

Утверждение Чайковского на Мариинской сцене совпало с известным подъемом уровня исполнения. Здесь сыграл несомненную роль завоевавший в свое время большую славу тенор Фигнер. Бывший морской офицер, человек с внешними формами воспитания, он внес на сцену известную осанку, известное приличие движения, он внес то, чего на русской сцене не было, — нарядность. Его жена, итальянская певица Медея Мэй,

в короткое время овладела русским языком и внесла в репертуар Чайковского всю законченность итальянского мастерства, но и все ухватки итальянской рутины. Чета Фигнеров, или, как их называли — «Фигнера», стали любимцами.

Фигнер действительно был мастер пения, но у него был неприятный голос, иногда с гнусавым, почти козлиным оттенком. В произношении тоже было что-то неприятное, нерусское. Главный же его недостаток был в непомерном самомнении, которое сквозило во всем его поведении, окрашивало собой все его роли. Он выдвигал себя, он заискивал перед райком, он создавал свою личность, свою славу, он работал на себя, не для искусства, и влияние его было не художественно, в нем было слишком много пошлости — нарядность его была исключительно внешняя. Никогда принцип «солизма» не царил на сцене, как при нем, никогда оперная психопатия райка не доходила до большей взвинченности, никогда заботы артистов не были настолько отвлекаемы от музыкальной задачи в сторону личного успеха. Вслед за ним по этому пути шли и другие. Один из любимцев публики, баритон Яковлев, после сцены бала в «Евгении Онегине» бисировал арию «Я пью волшебный яд». (Кстати, какая безвкусная находка Чайковского вложить в уста Онегина те же слова и ту же музыку, что пела Татьяна в первом действии!) После этой арии, как известно, Онегин убегает со сцены, занавес падает. Неистовые клики райка вызывают его к рампе. Он выходит, раздается «Би-и-ис!». Яковлев делает знак дирижеру и начинает: «Я пью волшебный яд». Дирижер Крушевский так смутился, что дал знак оркестру, и ария была повторена в третий раз, перед опущенным занавесом. Я был в то время директором и оштрафовал Яковлева за такое нахальное поведение и такое неуважение к искусству. Но удивительно то, что на следующем представлении его обожательницы поднесли ему кубок с червонцами — сумму, равнявшуюся штрафу. И что еще удивительнее, это то, что один театральный критик в газете, рассказывая об этом, заметил, что Яковлев был дирекцией оштрафован «за какой-то незначительный проступок». Публика брала сторону артистов, критика брала сторону публики. Служение искусству чистому было трудно в те времена.

Как человека совершенно не затронутого этой актерской пошлостью должен помянуть прекрасную артистку Марию Александровну Славину. Это был человек исключительный в театральной среде, но в особенности исключительный в те времена. Только большие художники сцены являют такое безразличие к публике. И удивительно, как, несмотря на падкость к пошлым приемам заискивания, публика все-таки ценит тех, кто

перед ней не лебезит. Карьера Славиной прошла в стороне от того духа рекламы, который был внесен в оперу Фигнером. Она была прекрасная певица, контральто, но из таких контральто, которые пели «Кармен». Ее пение было настоящее классическое пение, никогда не выходившее из рамок строгого самообладания. Кто слышал в ее исполнении арию матери, боярыни Морозовой, в «Опричнике», — «Снега белей», тот не забудет ее. Сценические образы, к сожалению, не переходят в потомство. Но если бы хотелось что-нибудь закрепить на все времена и в назидание будущим исполнителям (в данном случае — исполнительницам), то это Славину в роли Графини, «пиковой дамы». Это был образ, какого я больше не видал в этой опере. Она была еще молода, когда по настоянию Чайковского приняла эту роль, но она в ней не состарилась, она с годами входила в нее все больше и больше, и она закрепила ее в памяти видевших ее как нечто неизменное, как тип, как образ, от которого нельзя уклониться и которого вместе с тем нельзя достичь. Славина — это Графиня, а Графиня — это Славина. Иной не может быть, а подобной не будет…

Рядом с блестящими, но легковесными, шипучими успехами Фигнера в партиях Ленского, Германа и некоторых иностранных шла серьезная работа в операх Римского-Корсакова и Вагнера. Здесь сыграл службу, которую не забудет ни один ревнитель родного искусства, наш славный тенор Ершов. С замечательным голосом необыкновенной силы, но, к сожалению, иногда сдавленным, с настоящим музыкально-драматическим увлечением, с большой молодостью, с какой-то детской беззаветностью, этот человек провел в жизнь русского оперного театра такие образы, как Садко, Гришка Кутерьма, Тристан, Зигмунд, Зигфрид. В его музыкальной природе было что-то могучее, что поднимало и увлекало, несмотря на его неприятный недостаток сдавленного горла. Никогда никакое прикосновение рекламы не омрачило его имени, и самые лучшие воспоминания чистого искусства связаны с ним. В смысле сценическом у него был один очень неприятный недостаток: он иногда был как-то связан, весь напряжен. Это было результатом какой-нибудь дурной привычки, которую ни один режиссер не заметил, вероятно, против которой никто не предостерег его в те годы, когда можно было еще вылечиться, и которая, как все дурные привычки, с годами увеличивалась. В минуты, когда роль требовала полной расслабленности, он бывал напряжен до последней степени. Так в «Китеже», в роли Гришки, привязанный к дереву, когда он, казалось бы, совсем надломлен, он давал впечатление какой-то натуги. Он не умел быть увядшим. Впрочем, это одна из труднейших задач сценического искусства — быть

ненапряженным… И однако, в этой же роли Гриши Кутерьмы Ершов являл наивысшее, что я видел на оперной сцене в смысле ритмичности, то есть согласования движения с музыкой. Такой разработки движения в согласии с музыкальным рисунком мы, конечно, в этой роли больше не увидим. В сцене опьянения каждое его движенье, казалось бы случайное (как подобает движениям пьяного человека), было пригадано, было направлено, вовремя остановлено[2]. Да, Ершову можно поставить памятник за ту службу, которую он сослужил русскому оперному искусству.

К сожалению, хороший пример редко действует. Люди хотя и восхищаются, а не видят причины, не отдают себе отчета в средствах, которыми достигнуто то самое, что их восхищает. Так ритмичность Ершова проходила мимо ушей и глаз его товарищей и самих режиссеров. Ритмический принцип был им вообще чужд. Сколько раз я обращал внимание сценических руководителей на беспорядок, в котором проходят на сцене процессии: идут как попало, одни скорее, другие тише, одни догоняют, другие отстают, скучиваются. Всегда я наталкивался на ответ, доказывавший или непонимание, или сознательную враждебность к ритмическому принципу.

— Зачем вы позволяете им идти как попало? Зачем не заставляете идти с музыкой вместе, в такт?

— Как можно! Ведь это будет солдатчина!

— Какая же солдатчина, когда вы будете вместе с музыкой ускорять или замедлять?

— Ах нет, это будет некрасиво. Это будет смешно…

В тех редких случаях, когда человек понимал мое намерение, он все же выставлял такое препятствие, против которого не приходилось спорить:

— Да, конечно, этот беспорядок в движении очень печален, но что же поделать, когда каждый раз нам дают других статистов: одних научишь, а на следующее представление приходят другие…

Так никогда я не мог добиться, не говорю уже о ритмически поставленной сцене, но хотя бы ритмического марша.

Как мало чувствуют наши режиссеры красоту толпы на сцене и сколько можно достигнуть путем музыкального ее воспитания; вот пример. Я уже давно не был директором, но многие в театре оказывали мне доброе внимание и обращались, когда я приходил на представление, с тем или иным вопросом. Так заговорили мы с оперным режиссером по поводу похорон Зигфрида. Под удивительную музыку вагнеровского марша проходила невозможная картина разгильдяйства. Хористы шли без всякой сосредоточенности: никакой мимики, никакого порядка в

шествии и никакого настроения в шествующих. Я сказал об этом. Режиссер обещался приструнить хористов. Я воспользовался случаем и посоветовал ему приказать им оборотить копья концом вниз — ненужное оружие, знак печали… На следующий раз пошел посмотреть. О ужас! Во-первых, настроения никакого, по-прежнему беспорядочное слоняние, шатание из стороны в сторону. Но что же они сделали с копьями? Они действительно повернули их концами вниз и шествовали опираясь на эти посохи, тыча в землю остриями!..

О музыкальное движение! Как мало о нем думают, как мало оно известно. Людям, об этих вопросах не думавшим, даже трудно объяснить, да и не хочу из этих страниц делать трактат о ритмизации сценического движения. Но вот случай, о котором хочу вспомнить. Есть в «Пророке» Мейербера сцена, в которой Иоанн Лейденский с мечом в руке поет перед хором. Хор слушает и под влиянием его слов опускается на колени. Что было это коленопреклонение! Как это неуклюже было! Всякий занят своим соседом, чтобы не задеть; опускаются врозь, расправляя фалды кафтанов, смотрят друг на друга или себе под ноги и наконец валятся на подогнутое колено как куль какой-нибудь. Я сказал режиссеру, старику Осипу Осиповичу Палечеку: «Скажите им, чтобы не смотрели друг на друга, чтобы вообще ни на что не смотрели, кроме меча в руке Ершова; пусть не будут заняты своим коленопреклонением, пусть колено подгибается, а глаза остаются пригвожденными к мечу Ершова, и, пока меч поднимается, пусть так же медленно опускаются на колено. Да запретите им „играть“, что бы то ни было изображать, а только уставиться глазами и на подгибающееся колено опускаться». Старик Палечек был рутинер в своем деле, но он обладал истинным пониманием того, что целесоответственно, и я никогда не забуду, как загорелись его глаза, когда я ему это сказал. Так он передал, так они сделали. Получилась картина гипнотизации целого хора. И, конечно, вся фигура Ершова приобрела такую повелительную силу, какой она никогда бы не имела без этого хорового повиновения. Вот сторона сценического искусства, тайна которой лежит в сочетании видимого движения с музыкой, в ритмизации движения. Все это я всегда ощущал, но привел в сознание и ясно понял только когда познакомился с Далькрозом и его системой…

Отсутствие того, что называю музыкальностью движения, есть первейший недостаток всякого оперного действия, все равно, на русской ли сцене или на другой. Принцип слияния движения с музыкальным рисунком неизвестен еще. Отсюда разлад между слышимым и зримым, отсюда разрушение единства, отсутствие

жизненности. Да не только в опере, даже в балете, в нашем славном, стяжавшем столько лавров русском балете этого слияния нет: люди танцуют под музыку, но они же живут в музыке. Это коренной недостаток нашего балетного воспитания. Когда перед выездом из большевистской России я провел три месяца в Петербурге, меня пригласили давать уроки мимики в нашем балетном театральном училище. Я воспользовался случаем, чтобы испытать музыкальность детей. Я был поражен, до какой степени они были заняты исключительно своим движением, а не той музыкой, которая диктовала это движение. Музыка менялась, а они продолжали прежнее; они меняли движение только потому, что узнавали перемену, а не потому, что чувствовали ее. Они были заняты исключительно собой; до такой степени были гипнотизированы зеркалом, что не спускали глаз с собственного изображения. Я почувствовал, что прикоснулся к самому корню балетного зла. Присутствовавший на уроке директор балетной школы Облаков подошел ко мне после урока. «Я удивляюсь, — сказал он, — как мало они чувствуют музыку». Да, «омузыкаление» (можно так сказать?) сценического движения — вот основная задача в вопросе возрождения оперы и балета.

На этом бы, пожалуй, и кончил мои оперные впечатления, но нельзя, говоря о русской опере, не вспомнить Эдуарда Францовича Направника. В течение сорока лет, а может быть и более, он был дирижером нашего славного оркестра и самой главной строительной силой нашей оперы. При всем своем педантизме, при всей своей неумолимой сухости он был вдохновитель и он был созидатель. При некоторой мелочности характера он был человек долга и, строгий к другим, показывал пример точного отношения к обязанностям. В нем не было никакой рисовки, он дирижировал, склонив голову на бок; рука шла, как безвольный метроном, но под этим безразличием была железная воля. На него было скучно смотреть, но его было приятно слушать. Его всегда встречали шумно, когда он всходил на свой дирижерский стул, и эта встреча была проникнута не только одобрением, но и благодарностью. Рядом с ним упомяну другого, Феликса Михайловича Блюменфельда. Это был дирижер-романтик, увлекающийся, огненный. Но при этом всегда в полном обладании своего сознания. Ни в одном искусстве, как в дирижерском, не проступает так ясно слияние душевного огня и холодного рассудка. Никогда не забуду, как в третьем акте «Валькирии» он остановил вторые скрипки, слишком рано вступившие. Оркестр ему повиновался не как живому метроному, но с товарищеским увлечением в успех общего дела. Под его палочкой в оркестре всегда был трепет радости. Он был не только

дирижер, но отличный пианист и прекрасный преподаватель. Многим обязан Феликсу Михайловичу. Хотел бы знать, где он сейчас…

Конечно, многих еще мог бы вспомнить. И сладкозвучного баритона Касторского, и прелестное меццо-сопрано Маркевич, и яркое, блестящее сопрано Черкасскую, отличного, серьезного баса Шаронова. Да я вижу, что даже Шаляпина не назвал. О нем все знают, о нем много писано и будет еще много написано. Его слава всемирная; я же здесь хотел, не задаваясь целями историческими, упомянуть лишь о личном моем соприкосновении с теми, кто так или иначе отметили собой известный поворот в русском оперном деле. С этой точки зрения и во всемирной славе Шаляпина есть своя заслуга, так сказать, местного свойства.

Вопрос произношения в пении был у нас очень больным вопросом. Да и посейчас еще — кто те певцы, которые на эту сторону своего искусства обращают внимание? Учителя пения заботятся о голосе, и певцы только голосом своим заняты. Произношение в загоне. Они заняты не словом, а лишь гласным звуком слова, потому что гласный звук есть проводник голоса. Согласный же звук, который не только не проводник звука, а ставит ему препятствие, певцы не любят, они даже, можно сказать, ненавидят его. Между тем согласный звук — это элемент силы, это есть начало разума в речи (в отличие от гласного, который есть начало чувства). Ведь только наличие согласного звука превращает петый звук в петую речь. Неясность, неточность произношения у наших певцов была убийственная. Когда я поступил директором императорских театров, я разослал оперным режиссерам циркуляр о более внимательном отношении к произношению певцов, об исправлении их ошибок, причем давал список дурных привычек (в особенности отличался неточностями и неряшливостью тогдашний любимец, баритон Яковлев). Мой циркуляр был встречен с насмешками. Кроме старика Суворина («Новое время»), все прочие подняли на смех директора, который «учит» артистов. Известный драматург Потапенко написал статью, в которой говорил, что смешно директору театров обращать внимание на такие мелочи. Очевидно, никто не чувствовал, не понимал этого вопроса; очевидно, было рано его затрагивать… Но вот явился Шаляпин. То, чего не мог добиться директор театров, того достиг гениальный товарищ: артисты вдруг прозрели (если можно сказать «прозрели» по отношению к слуху). Вдруг поняли, что вся сила шаляпинского исполнения именно в том, какое место в его пении занимает слово, какое место в звуке занимает согласная. Роль слова в пении, роль разума в проявлении чувства — вот на

что Шаляпин обратил внимание русских певцов. Я думаю, что теперь уже немыслимо то сладкозвучное полосканье, которым прежние наши певцы тешились сами и услаждали других. В этом отношении, можно сказать, Шаляпин создал школу.

Вот что хотел сказать о моих оперных наблюдениях и впечатлениях. Счел долгом сказать свое слово вослед этому уходящему музыкальному прошлому. Немногие уже помнят; из числа этих немногих не всякий захочет записать, а из пишущих, может быть, не всякий думает, как я… В заключение скажу, что опера Мариинская представляет в своем развитии большую сумму труда, почтенного труда на пользу и во славу русского искусства. Перед искусством мировым она имеет заслугу, которую не может разделить с ней ни одна другая опера: она дала плоть и кровь произведениям Бородина и Римского-Корсакова.

ГЛАВА 9
Жак Далъкроз — Дорны — Вольф Дорн

Теперь скажу о том, что сыграло такую решающую роль в моей жизни, в чем познал себя и что проложило русло, которым пошло внешнее проявление моего «я». Осенью 1910 года, после одной публичной лекции в Петербурге, подошла ко мне известная певица Терьян-Карганова с вопросом, знаю ли я про школу ритмической гимнастики Жака Далькроза в Женеве. Я никогда не слышал этого имени и помню, что тут же записал его себе на обшлаг. Через несколько дней услышал, что есть в Москве какая-то школа Александровой по системе Далькроза. Так как я намеревался по пути в Рим навестить вдову моего покойного брата в Лозанне, то решил заехать в Женеву посмотреть эту школу. В Берлине, где я остановился и где, помните, проводил вечера в Cafe des Westens, я сказал о моем намерении кому-то из музыкальных критиков, которых там встретил.

— Да ведь Далькроз уже не в Женеве, а в Дрездене.

— Ну тогда я не поеду.

— Нет, непременно поезжайте; это для вас, именно, именно для вас.

И все сидящие вокруг стола повторили: «Это именно для вас». Какое странное впечатление произвели на меня эти несколько раз повторенные слова: они звучали вне меня, но тут же, сейчас же превратились в какой-то внутренний голос: из совета они превратились в необходимость. Мне дали письмо к какому-то профессору в Дрездене, — забыл фамилию, — и я поехал.

Незнакомый профессор повел меня в то казенное здание, где помещалась школа Далькроза в ожидании строящегося под Дрезденом в местечке Хеллерау института. Я застал последний день занятий перед рождественским роспуском. Вся моя жизнь была бы другая, если бы я приехал днем позже. «Тот день, когда я в первый раз увидел, — писал я как-то впоследствии другу моему Вольфу Дорну, основателю Хеллерауского института, и это выражение осталось в обиходе нашего душевного общения. Да, это было прозрение, и я хорошо помню этот день. Я сидел на ступенях для публики и смотрел на упражняющуюся толпу учеников и учениц в темно-синих трико. Далькроз был за фортепиано, играл и диктовал музыкой характер движения; они шли вперед, от окон к печке, в каком-то серафическом сне, и потом назад, от печки к окнам, в скорченных движениях страха и недоверия. Подошел ко мне один из действовавших в толпе

молодых людей, белокурый, в пенсне, стал мне давать разъяснения ритмических тонкостей; это был Гаральд Дорн. Предполагал ли я тогда, что и он и брат его станут мне впоследствии самыми близкими друзьями и что эта комната становилась местом, откуда пойдет для меня новая жизнь?..

Когда кончился урок, я подошел к Далькрозу познакомиться и попросил разрешение передать ему на рассмотрение одну мою рукопись — статью на немецком языке, которую я в Берлине написал для маленького театрального журнала „Die Schaubuhne“ („Сцена“); статья была в диалогической форме, о сценическом телодвижении. Вечером был еще урок, последний перед роспуском. Перед уроком, проходя в класс, Далькроз вернул мне рукопись со словами: „Не могу вам сказать, до какой степени я разделяю то, что вы здесь говорите“. Я увидел, что многие места рукописи были отмечены карандашом, а в двух местах на полях было написано — „Bravo“; между прочим, против того места, где я говорю о Лоэнгрине, о значении ладони в этой роли. Второй урок был более технического характера, и здесь я понял все приемы этой удивительной системы и все значение ее с точки зрения общевоспитательной, а не только музыкально-эстетической.

На другой день я со старшим из Дорнов, Вольфом, поехал в местечко Хеллерау, где он предполагал строить для Далькроза свой, ставший впоследствии столь знаменитым на всю Европу институт. Хеллерау, маленький городок, первый в Германии „город-сад“ для рабочих, основан Дорном. Он показывал мне свой городок: домики, садики, мебельную фабрику, школу, в которой дети рабочих уже учатся ритмике; показывал место будущего института. Но все это было второстепенное; а главное было то, что я узнал его, что я узнал такого человека. Почитаю себя счастливым, что знал его; в силу той дружбы, которую он мне подарил, почитаю себя избранным. Всего три года мы были знакомы; в последние дни 1910 года мы увидались в первый раз, а 4 февраля 1914 года его не стало. В течение этих трех лет я был в Хеллерау, может быть, шесть раз, да он один раз приезжал в Петербург; но не количеством времени измеряется ценность общения с человеком, а количеством струн, которые заговорили под его прикосновением, свойством интересов, им пробужденных, глубиною того, чем он к себе привязывал, и глубиною того, что он дает…

Когда я приехал в Рим, я постарался разобраться в своих впечатлениях, внести в них порядок и, главное, связать новизну всего воспринятого с теми внутренними сторонами моего существа, которые я до того лишь смутно ощущал и которые, под

влиянии виденного, пришли в соприкосновение с сознанием. Я написал свою первую статью о Далькрозе, о его системе и о Хеллерауской школе. После этого я не мог успокоиться: я должен был нести весть о том, что узнал, на родину. Поехал в Петербург; там читал публичные лекции, доклады; читал в Москве, в Саратове, в Киеве. Вся моя жизнь перекрасилась. В то время я уже давно жил в Риме, где у меня была приятная квартира; я переселился в Петербург, в свои бывшие комнаты в нашем доме на Сергиевской, почти пустые, где в течение пяти лет моя обстановка почти сводилась к постели, умывальнику, фортепиано и пишущей машинке.

Об открытии Далькроза, о его системе воспитания, о значении ритма и пр. я много писал в других своих книгах. Не буду повторяться, а скажу здесь только, что если я посвятил этому делу свои помыслы, свое время, свой труд, свои средства, когда такие у меня были, то потому, что не считал себя вправе этого не сделать. Я понял, что ритмическое воспитание развивает всего человека, все способности его и что оно должно, когда войдет в обиход воспитательный, облагодетельствовать человечество. Когда после первого виденного мной детского урока в фабричной школе в Хеллерау я стоял, задумчив, под наплывом впечатлений, Вольф Дорн, с которым мы тогда виделись в первый раз, угадал мои мысли: „Правда? — сказал он, — какое будущее человечество!“ Что касается меня, то не скажу, что то, что я там узнал, меня переродило, но оно меня родило в собственных моих глазах; я осознал себя, я понял, что я могу, и я захотел то, что могу. Успокоение того всегдашнего разлада, который царит между нашим „хочу“ и „могу“, встреча воображения с разумом; мысль, освещающая игру воображения, и воображение, образами своими помогающее мысли; этически-реальное оправдание эстетически-идеальных тяготений и, наконец, окончательное слияние всего в едином „прекрасном“ — вот чем я обязан тому, что я познал в Хеллерау, вот чем я обязан Далькрозу и покойному Вольфу Дорну. Обязан им тем, что с 1911 года, значит вот уже десять лет, каждый день моей жизни интереснее предыдущего. Итак, не буду говорить о том, о чем уже много раз писал, а скажу о людях.

Далькроз, несомненно, не такой гениальный человек, как можно было бы ожидать от человека, сделавшего гениальное открытие. Его открытие больше его самого. Когда Ньютона спросили, благодаря чему он открыл закон тяготения, он ответил: „Благодаря тому, что я постоянно о нем думал“. Далькроз, конечно, не думал, не предвидел, что простое мускульное упражнение, которым он старался облегчить сознательность

музыкального восприятия, явится таким могучим орудием в смысле общевоспитательном. Очень интересное для наблюдателя явление — как Далькроз идет вослед своего открытия; как то, на что его натолкнула интуиция, эмпирически разрастается и как вслед за этим растет и ширится он сам. В каждый из моих приездов в Хеллерау я имел случай отмечать новый прирост его личности, как из музыканта он стал воспитателем, как из области искусства его интересы перекинулись в область психологии. Как ясно на развитии его собственной личности проступала та центральность, которая принадлежит ритмическому принципу в развитии человеческих способностей. Кто прикоснулся к ритму, понял его значение, уразумел жизненную его ценность, не может отграничить себя от какого бы то ни было проявления жизни: уж ему ничто человеческое не чуждо.

Если несколько поражает несоответствие его личности с его открытием, то еще больше поражает несоответствие его внешности с его личностью. Нельзя себе представить ничего более обыденного, ежедневно-простого, невыдающегося. Вот уж можно сказать, что природа ничем не отметила своего избранника. Он маленького роста, немножко сутуловатый, одутловатое лицо с черной бородкой клином, очень прямым лбом; маленькие, в щелках сидящие глаза смотрят из-за стекол. Он прост и непосредствен в обхождении. Мы сошлись очень скоро. Удивительно, как ритмическое дело сближает людей, как оно упрощает процессы ознакомления. Правда, когда я приехал к ним во второй раз, за мной уже была и книга моя „Человек на сцене“, да была третья моя статья о системе Далькроза и был ряд прочитанных мною лекций. Встретившись после этого, естественно было почувствовать, что говорим на одном языке. Во втором же письме ко мне он уже писал: „Милостивый государь, любезный друг, если позволите“. Я ответил: „Любезный друг, раз Вы это разрешаете, любезный учитель, раз Вы не можете этого запретить“.

Думаю, что самая прелестная черта этого характера, одинаково пронизывающая и жизнь, и урок Далькроза, — это юмор. Вы не можете себе представить, если не видели, что такое урок Далькроза. Не знаешь, чем больше восхищаться: поэтическим ли дыханием, которое пронизывает диктуемые его музыкой картины живого движения, или блеском беседы, которою он от времени до времени прерывает свою импровизацию и в которой так удивительно переплетается глубина житейской мудрости с искрометной шуткой. Его юмору нельзя противостоять. Я видал иногда детей на уроке, идущих в круг под такую забавную музыку, что едва-едва могут удержаться от

хохота. Когда он вызывает в одиночку, он иногда подлаживает музыку под характерные качества того, кого вызывает для данного упражнения; тогда мы слышим музыку неуклюжую, или вострую, или задорную — это что-то вроде музыкальных портретов. Однажды, помню, во время упражнений отворилась дверь наверху, на хорах, и по хорам, торопясь, прошел какой-то господин, не желавший мешать уроку, — прошел, отворил другую дверь, вышел, дверь захлопнул.

Мы это же услышали в музыке, которая шутливо сопровождала каждый шаг проходившего по хорам посетителя вплоть до хлопнувшей за ним двери. Это было очаровательно: как человек, сам того не зная, явился исполнителем музыкально-ритмической пантомимы.

Ученики обожают его. Хеллерау не был похож на себя, когда Далькроз был в отлучке. Надо было видеть восторг, когда из конца в конец великолепного здания проносилась весть: „Жак приехал!“ Да, приехал, но намерен неделю отдыхать. И вдруг на другой день новая весть: „Завтра урок Жака“. Да, это вы не знаете, что значат эти два слова — „урок Жака“. Лихорадочным ожиданием бьется вся жизнь великолепного здания от уборных, где раздеваются перед уроком и умываются после урока, до большой залы, где происходят большие массовые упражнения. Какой поднимается гам; и сколько в этом гаме радости и сколько любви. Да, преданность учителю казалась превыше всяких испытаний, но политика и это опрокинула. Когда Далькроз подписал протест против разрушения Реймского собора, со всей Германии, во всех газетах посыпались на него нарекания, и он писал мне, что от бывших учеников он получил такие письма, на которые не считал людей способными. Теперь все это улеглось и улетучилось, но в то время он порвал контракт, покинул Хеллерау и уехал к себе на родину, в Женеву. В последнем письме, которое я получил от него, во второй год войны, он писал, что у него триста человек учеников и что города швейцарские спорят о том, кто выстроит ему институт.

В последний раз я видел Далькроза в июне 1914 года, перед самой войной. Женева приглашала его поставить юбилейные торжества по случаю столетия со дня присоединения Женевы к Швейцарскому союзу. Я поехал нарочно из деревни посмотреть на этот праздник, где в первый раз ритмический принцип должен был применяться в масштабе народного зрелища. На берегу озера был воздвигнут театр, где зрители сидели покатою горою, а сцена была внизу. Спектакль этот, изображавший аллегорические картины разных моментов швейцарской истории, не дал того, что я от него ожидал; было среди ритмических картин слишком

много обыкновенных оперных эпизодов. Запомнилось мне несколько моментов. Красиво было на ступенях ритмическое движение женщин, будто тянущих веревки колоколов. Восхитителен был по взрыву патриотического подъема момент, когда со сцены сорвались и побежали вверх, в проход между зрителей, знаменосцы со знаменами швейцарских кантонов; в строгом единении с музыкой тут было полное слияние лицедействующих и зрителей. Удивительное, невероятнейшее впечатление последней картины. Вдруг задняя стена театра раздвигается и открывается сияющая гладь голубого озера; по ней подходит к сцене аллегорический корабль Швейцарского союза. После мрака закрытого помещения, после искусственного света в стенах деревянного барака — вдруг эта роскошь природного блеска, это богатство красок, голубая гладь и по ней паруса, снующие пароходы, знаменитый женевский водомет, над голубою гладью висящий белой пылью, дальние берега и надо всем — снежные альпийские вершины,

Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой.

В Хеллерауском домике Далькроза я вкусил прелести умственного, культурного гостеприимства. В его кабинете на пюпитре фортепиано всегда нотная рукопись и на письменном столе рукопись статьи или книги; раскрытые портфели, разбросанные фотографии — живая, необманная картина исканий, кипучей пытливости. В последний раз, что я был в этой комнате, на столе лежала рукопись новой книги о движении, он сказал, что хочет мне ее посвятить.

Имя Хеллерау есть как бы соединительная черта между двух имен — Далькроза и Дорна. Вольф Дорн, сказал я, основатель маленького городка Хеллерау, первого в Германии „города-сада“. Увидав однажды публичную демонстрацию Далькроза, он сразу оценил воспитательное значение системы. Он тут же решил положить все свои силы на то, чтобы дать новому делу такую почву в смысле материальных условий, на которой оно могло бы развиваться в беспрепятственном росте своего внутреннего содержания и с наибольшей возможностью внешнего распространения. Он предложил Далькрозу переселиться в Дрезден, с тем чтобы затем обосноваться в местечке Хеллерау, где он брался построить ему по его же указаниям здание для будущего Института ритмического воспитания.

Семья Дорнов, конечно, записала свое имя на скрижали культурной летописи человечества. Какая удивительная семья. Их

четыре брата. Старший — сельский хозяин и изобретатель сельскохозяйственных орудий; я видел его только раз, на похоронах, или, вернее, на чествовании памяти его покойного брата Вольфа. Второй брат, Рейнгардт, унаследовал от отца, известного в свое время зоолога, заведование Неаполитанской зоологической станцией. Он женился перед самой войной на Татьяне Романовне Живаго; Таня Живаго была хорошо известна в Москве прелестью ума и вдумчивой кротостью своего облика. Третий был Вольф; о нем сейчас скажу. О четвертом, Гаральде, не могу вспомнить без умиления; Вениамин семьи, он как будто собрал в себе всю нежную, хрупкую часть человеческой природы, и то, что в характерах старших братьев дало могучие корни работы и крепкие ростки творческой деятельности, то у него пошло в цвет. Милый Гаральд остался теперь один перед трудной задачей продолжать хеллерауское дело после потрясений войны и отъезда Далькроза… Несмотря на нежность своей природы, он и в практике житейской разбирается, и глубокие душевные потрясения испытал и мужественно перенес. Он женился на вдове своего брата; брат знал о их чувствах. Глубокие потрясения и высокие проявления трех редких по благородству характеров, в которых осложнения душевные ни на волос не сдвинули прочности взаимного уважения.

Над этой семьей возвышается образ покойной матери, старой г-жи Дорн. Прелестная старая дама. Она была русская, урожденная Барановская; ее отец, генерал Барановский, был старшим из правоведов; на правоведских праздниках всегда сидел рядом с принцем Ольденбургским. Я видел и его, старичка, дедушку всех моих Дорнов, когда он приезжал в Хеллерау к своей дочери. Через него проникло в характеры этих суровых мекленбуржцев много славянской гибкости. Они в детстве проводили лето в материнском имении Могилевской губернии — Ведрянки называлось оно, а зимой жили в Неаполе. Таким образом, эти немцы по рождению совмещали много такого, что чуждо обычному представителю их расы; они понимали по-русски, а по-итальянски не только говорили как итальянцы, но могли говорить как неаполитанские извозчики. У старой г-жи Дорн был домик рядом с домиком ее сына Вольфа. Как прелестны эти домики на полугоре, на высоком фундаменте, с высоким балконом, белыми решетками; благоухающие пестрые грозди цветов и плодоносные гряды овощей и сзади вплотную к дому подходящие сосновые рощи… Я и сам чуть не приобрел себе там домик; война помешала… Сколько вечеров интересных, какие встречи в этих двух домиках. Поль Клодель, автор „Благовещенья“; английский драматург Бернард Шоу; композитор

Макс Шилингс; музыкальный критик Кречмар; известный художник сцены Аппиа. Все они стекались на празднества — представления и демонстрации, — которые Хеллерауский институт устраивал раз в год… Я хочу в следующей главе дать описание этих праздников. Все это ушло и не повторится и стоит того, чтобы в памяти закрепить.

Старая г-жа Дорн была символом; в ней сосредоточивалась хеллерауская мысль. Когда после представления глюковского „Орфея“ она встала с места и подошла к исполнительнице главной роли, г-же Лейснер, чтобы возложить на нее лавровый венок, ясно было, что никто не мог это сделать, кроме нее, — в ней был весь Хеллерау; и когда сияющая молодая женщина в греческом хитоне поцеловалась с благообразной пожилой дамой в длинном черном платье с черной повязкой, спускающейся с головы до середины спины, можно сказать, весь Хеллерау перецеловался.

В последний раз я ее видел в Петербурге; она во время войны застряла в России; я был у нее, на Каменноостровском проспекте, в первом угловом доме направо; она жила у своей двоюродной сестры Барановской.

У обеих дам сыновья были на войне, у одной с германской, у другой с русской стороны; обе читали вместе телеграммы, обе сидели над картами, и страх перед поражением, и радости победы исчезали между сестрами, поглощались материнским горем. Здесь я ей поведал с грустью, что за несколько дней перед тем я сжег все письма ее сына Вольфа. В то время царило у нас гонение на то, что именовалось „немецкое засилье“; люди преследовались за немецкую фамилию, даже отказывались от отцов своих, меняли отчество; ужасное поветрие, как все у нас — без корней в жизни, все напоказ, все, как говорят французы, „для галереи“; лишний раз в этом сказалось, что нет у нас политических убеждений, а только политические настроения. Долой, долой отвратительные воспоминания суррогатного патриотизма!.. Так вот, были у меня письма Вольфа; в них он говорил между прочим о трудностях материальных воздвигнутого им института; и мне было неприятно, чтобы когда-нибудь об этом узнали и могли бы вывести неверные заключения и набросить тень какой-то заинтересованности на то, что считаю в числе самых драгоценных моих человеческих отношений. Я сжег эти письма, несмотря на то, что я был бы горд, если бы соотечественники мои знали, как относился ко мне такой человек, как Вольф Дорн.

Большой, грузный, что называется, детина. Большое круглое лицо, огромная нижняя челюсть, плоские, прижатые, как у негра,

губы и детские глаза, которые, если бы сравнить их с речью, то сказал бы — никогда не умолкают. Он чуть-чуть заикался, и это придавало его речи характер неподготовленности даже тогда, когда он читал какой-нибудь доклад в собрании. И как он говорил! Перед амфитеатром слушателей — как будто в своей комнате перед двумя человеками. Словом его создалось то великолепное, что именуется Хеллерау. Среди своих удивительных братьев он был, конечно, самый удивительный. Они все в последней степени, что называется, цивилизованные люди, то есть все понимающие, всякое проявление духовной жизни способные оценить, но в Вольфе все то, что в них жило в виде оценки и признания, то в нем жило как деятельный, горячий интерес. Из всех людей, каких я знал, это был, может быть, тот, про кого меньше всего можно было сказать, что он специалист. Я думаю, оттого он и зажегся делом Далькроза, что оно воспитывает центральность человеческую, но не преднамечает специальности.

Да, Вольф Дорн был именно тем, что нужно было для сильной, но молодой идеи Далькроза, — человек огромной практической воли и беззаветного идеализма, в котором с одинаковой силой горели и идея, и дело. Он представлял сочетание почти несочетающихся качеств. На чествовании его памяти 11 февраля 1914 года в большом хеллерауском зале говорили представители городского управления, воспитатели, художники, писатели, политические деятели — все говорили о нем как о своем. Я попал на это чествование: судьба так устроила, что я попал. Я был во Флоренции; я узнал из газеты, что 4 февраля в Швейцарии, близ Триента, от падения во время прогулки на лыжах скончался доктор Вольф Дорн, основатель города-сада Хеллерау и Хеллерауского института Жак-Далькроза. Я выехал в тот же вечер. Оставив вещи на вокзале в Дрездене, сажусь на трамвай; приезжаю; кто-то, уже не помню, кричит: „Ступайте в институт, как раз поспеете“. Вхожу и останавливаюсь в дверях залы. Весь амфитеатр занят людьми, а внизу крест и вокруг креста масса венков. Я увидал в первом ряду мать, вдову и братьев; и они меня увидали — они знали, что я не могу не быть. И здесь, в этой самой зале, где он, сияющий, радостный, встречал гостей, стекавшихся на „Орфея“, где столько раз раздавалось его живое слово, обаятельное и освещающее любимую систему, как никогда вставала ярко его мощная фигура. Динамизм и мечта сочетались в его природе, сознательность и увлечение сочетались в его деятельности. И огонь дорновской мечты не менее согревал и одухотворял весь хеллерауский организм, чем неисчерпаемое разнообразие далькрозовской фантазии.

Я имел случай оценить все стороны его характера, когда он приезжал ко мне в Петербург по очень неприятному для нас делу. Петербургские курсы ритмики открыл ужаснейший человек, некий доктор Головинский, заключив предварительно договор с хеллерауской администрацией. Через месяца два, осенью 1912 года, стало ясно, что мы отдали любимое дело в руки авантюриста, отъявленного мошенника; Вольф приехал, чтобы вырвать дело из его рук. Здесь я изумился энергии, с какой эта честность преследовала свою цель. Не помню подробностей, да и припоминать не стоит, но хорошо помню, как после одного из разговоров с отвратительным лживым проходимцем, который бросил в лицо ему какое-то гнусное обвинение, помню, как, вышедши на улицу, со слезами негодования в глазах, Дорн сказал: „Чего только не переживаешь, когда служишь идее“.

Я не встречал человека, который бы представлял более интересное сочетание вулканичности стремлений, мягкости в их проявлении и гармонии в их слиянии. И это сочетание сказывалось и в его работе и в его отношении к людям. В том случае, о котором говорю, который привел его тогда в Петербург, он проявился весь, во всей полноте своей природы. Впрочем, бывают и маленькие случаи, и одно слово, когда вдруг раскрывается весь человек до дна. После одного из представлений это было; толпа разъехалась и разошлась, опустел большой двор Хеллерауского института; потухли огни. Величественно проступала в ночи суровая простота прекрасного здания и на своих четырехугольных колоннах подымала высокий фронтон на звездном небе. Все ушли; мы с Вольфом были последние. Не доходя ворот, мы немного замедлили шаг, оглянулись; мы остановились и молча смотрели. Вдруг он сказал: „Ведь хорош наш институт“. И вот тут я почувствовал, что никто, ни один человек на свете не мог бы сказать эти слова так, как он их сказал, с такою силой убежденья, с такою глубиной восхищенья, с такою полнотой удовлетворенья; никто бы не мог сказать, никто бы не был в состоянии и никто бы не имел права так сказать. И в звуке этих слов вылился весь Вольф Дорн — упорный борец, идеальный мечтатель. И никогда мечта не блекла от трудностей борьбы и борьба не унывала пред смелостью мечты. И на том трудном пути, который идет от идеи к осуществлению, среди борьбы с обстоятельствами и людьми он оставался сияющий и верящий. От него всего, и от личности его, и от деятельности, веяло чистотою тех горных высот, в которых он нашел свой преждевременный конец.

Тело Вольфа Дорна было предано огню в одной из швейцарских крематорий.

ГЛАВА 10
Хеллерау

Когда я в первый раз приехал к ним, это было накануне рождественского роспуска. Когда я приехал во второй раз, это было накануне закладки Хеллерауского института. Право, какой-то перст судьбы сказывался в этих случайных совпадениях. 22 апреля 1911 года состоялась закладка прекрасного здания по плану архитектора Тессинова. Первые три удара молотка были даны самым юным учеником школы, пятилетним мальчиком. Присутствовавшие ученики представляли собою четырнадцать народностей. После этого было угощенье в лесном ресторанчике, «Waldschanke», было гуляние па лесу, игры, все как водится… Когда я приехал осенью, уже огромное здание было готово и уроки в нем шли правильным ходом.

Как я любил приезды в Хеллерау, в особенности когда были школьные празднества. На станции всегда кто-нибудь ждет, иногда два, три человека — Дорны, или Зальцман, наш соотечественник, устроивший световую часть хеллерауского зала, или из преподавателей кто-нибудь. С пишущей машинкой в одной руке, с кожаным ящиком, в котором книги и принадлежности, в другой, высаживаюсь. Встречают последние известия хеллерауской хроники: как прошла последняя репетиция, какие виды на успех, кто приезжает из Франции, из Англии, что говорит берлинская, дрезденская, мюнхенская критика. Жизнь бьет ключом во всех этих речах, какое-то чувство рабочей перенасыщенности наполняет нас, и радостно с полслова понимать друг друга, в то время как мчит нас хеллерауский шофер Беме мимо фабрик, мимо полей. Сосновым лесом мимо ресторанчика, мимо домиков, где живут учителя, ученики, мимо палисадников, мимо дорновских домов, мимо пруда, где дети купаются, вьется красивая дорога, и мы въезжаем на холм. Мачты с флагами окаймляют путь до въезда во двор; гордо высится фронтон прекрасного здания, и с гладкого трехугольника его, как с циклопического лба, вперяется вдаль на большую дорогу «хеллерауское око» — мистический круг, разделенный на два обнимающих друг друга белый и черный завитка…

Только те, кто бывал в Байрейте, могут составить себе понятие о том настроении, которое царит в этом маленьком местечке в течение тех двух недель, когда там происходят школьные празднества. Деревенька, вся жизнь которой протекала в тихих школьных интересах, превращается в живой

«европейский» центр, в котором бьется пульс художественно-воспитательных стремлений нашего времени. Музыканты, музыкальные критики, театральные деятели, режиссеры, драматурги, воспитатели, врачи, — кого только нет здесь. Все, кто не «довольствуются», все, кто «ищут», с трепетным нетерпением раскрывают программу «празднеств», ждут начала «урока» либо раскрытия того простого коленкорового занавеса, за которым должны развернуться картины глюковского «Орфея». Высокий амфитеатр битком набит, зал полон ожидания.

Хеллерауский зал — нечто совсем особенное, единственное. Странно даже употреблять слово «зал» в применении к этому «пространству», окруженному белыми плоскостями: сверху и с боков белое полотно, больше ничего; оно пропитано воском, и за ним невидимые электрические лампочки; когда они зажигаются, а зажигаются они с удивительным соблюдением постепенности, вы точно погружаетесь в световую ванну. Никогда с большей наглядностью не ощутил я, какой ложный прием — показывать источник света. Свет! Удивительная стихия, без которой нельзя видеть и которую видеть нельзя. Световое устройство в хеллерауском «театре» есть дело рук нашего соотечественника Зальцмана. Вся прелесть заключается в том, что вы не видите источника света, вы видите светлость, если можно так выразиться; это не есть освещенный зал, это светящийся зал. Участию света в хеллерауских музыкальных картинах принадлежит огромная доля в удивительной совокупности, с которой они действовали на зрителя. Всего четыре элемента содействовали этой совокупности впечатлений: музыка, человек, движенье, свет. Обстановки никакой — нельзя назвать обстановкой занавес и ступени. И вот в этой простоте средств, в этом отречении вся сила того, что дали нового хеллерауские представления. Впрочем, как неподходяще это слово — «представление», все равно как «зал», «сцена», «актер», все это так шаблонно, так истрепано в сравнении с той свежестью.

Помню, как некоторые люди совсем не могли, не хотели примириться с этой стороной; приезжали как на «спектакль». «Помилуйте, какой ужасный оркестр!» — «Ну как не стыдно, ни одной настоящей танцовщицы!» — «Ну что такое, опера — и без костюмов!» Люди приходили туда со старыми ожиданиями — проволок, полетов, бенгальских огней; были такие, что и после представления не могли сдвинуться с обычной точки зрения, и одна наша соотечественница спросила русскую ученицу: «Сколько Далькроз платит вам за выход?» Бывают вопросы, способные раскрывать пропасти между людьми… Кажется, самое трудное для обывателя — стать на новую точку зрения. Нужно известного

рода мужество, нужна известная степень отвлечения для того, чтобы уметь видеть новое и видеть в новом нечто большее, чем отсутствие старого. Обыватель любит насиженное место; когда его отведут от этого места и покажут новый горизонт, он, вместо того чтобы смотреть вперед, оборачивается и спрашивает: «А где мое насиженное место?»

На художественную сторону хеллерауских спектаклей надо смотреть с совсем особого угла зрения. Далькроз как будто говорит: «У меня оркестра нет, так, собран кой-какой; солистов нет, хор мой тоже не „хор“, это ученики, проходившие сольфеджио, — не хористы, но зато музыканты; да, музыканты, такие музыканты, что ни один „солист“ с ними не сравняется; сцены у меня нет, декораций не хочу — я хочу музыку и человека; чтобы дать ему все средства внешней выразительности, я поставлю человека на лестницах, а в спутники его движениям и в спутники музыке, со всеми ее оттенками усиления и ослабления, я дам свет, тоже с оттенками усиления и ослабления. Вот мои средства. Мало? А что же вы, у которых солисты, и солистки, и балерины, и хористы? Дайте больше, коли у вас так много». Вот что делает Далькроз; вот смысл этих примеров применения ритмического принципа к художественным задачам. Кто же бы это делал, если бы не он? Кто дает и на какой сцене сочетанье пенья с ритмической пластикой? Только он может показать, только он может раскрыть глаза: «Придите посмотрите», — говорит он. И надо было идти и смотреть, потому что ни на одной сцене того нельзя видеть, что можно было видеть там.

Расскажу про постановку «Орфея», но сперва опишу нечто, что не могу сравнить ни с чем прежде виденным. Несколько групп стоят отдельными кружками на коленях, головами вместе; под музыку одна из групп со слабым пением, держась за руки, подымается; вытягиваются тела, вытягиваются руки кверху, и в это время пение громче. Вся группа в последней степени напряжения, с поднятыми руками, в пояснице перегибается назад — как корзина раскрывается круг гибких тел. В момент наивысшего напряжения аккорд меняется, и под диминуэндо нового аккорда совершается обратное движение, корзина смыкается, колени подгибаются, спины закругляются — опять все на коленях. Цветок людской поднялся, раскрылся, вздохнул, закрылся. Таких «цветков» пять; они раскрываются по очереди: по очереди «дышат» музыкальные, «цветы», понемногу аккорды сближаются, «цветы» поднимаются чаще, конечный аккорд одного служит начальным для другого, и, наконец, все пять «цветов» поднимаются одновременно и одновременно раскрываются в одном общем аккорде, в одном общем гимне жизни и свету.

Свету, потому что свет все время сопутствует нарастаниям и ослаблениям звука. И если восхитительно это слияние светового динамизма с динамизмом музыкальным, то ни с чем не сравнимо его слияние с нарастаниями и падениями душевных настроений: картины гнета, страдания, ужаса, уходящие в мрак, и картины радости, восторга, торжества, расцветающие в светозарности… Из всего, что я видел на хеллерауских торжествах, хочу здесь описать представление глюковского «Орфея», как он был поставлен там в августе 1913 года. Выписываю свое же описание из моей книги «Отклики театра».

Кому случалось присутствовать на уроках ритмической гимнастики, тот, конечно, не может представить себе, какой результат дает применение далькрозовского принципа к сценическому искусству. «Что же, будут по сцене ходить и отбивать: раз, два, три, четыре?» Так спрашивает обычный скептик. Нужно большое проникновение в сокрытую сторону явлений, чтобы угадать и предвидеть все художественные возможности, которые заложены в этих на вид столь однообразных и иногда сухих упражнениях. Не всякому дано умение предвидеть, и тем более ценно, что Хеллерау дал нам возможность увидеть: далькрозовская постановка глюковского «Орфея» на минувших празднествах — это художественный урок, открывающий путь к новым формам сценического искусства. Да не только к новым — к единственной форме оперного искусства.

Очень трудно дать понятие об особенностях этого удивительного представления. Сказать, что есть моменты, в которых с наибольшей яркостью выразился принцип нового отношения к оперным задачам, нельзя. Весь спектакль проникнут, насквозь проникнут совершенно особым, ни на одной сцене еще не проявившимся духом. В чем он состоит? Прежде всего, конечно, в том, что все это ученики одного учителя, единого руководителя, что каждый из них чувствует себя не только участником, но и творцом, созидателем нового — для всех других нового, а для себя дорогого начинания. Это, понятно, та сторона дела, которая наименее поддается подражанию и воспроизведению. Это непосредственная эманация Жака, это результат того духа «пионерства», который оживляет каждого участника до последнего (включая и плотника, и осветителя, и даже сторожей, во время денной уборки насвистывающих дорогие всем мотивы). Все это нельзя ни приобрести, ни воспроизвести; этому даже нельзя завидовать, это как счастие семьи — перед этим можно только благоговеть; как звезды — им можно только радоваться.

Оставим же эту сторону вопроса, недосягаемую, не

поддающуюся подражанию. Ведь ни один директор театра не будет Жаком, ну хотя бы по той простой причине, что открытие сделать можно только один раз. Вторичных открытий не бывает. Но можно и должно открытиями другого человека уметь пользоваться.

Говорить о самом открытии Далькроза на этих страницах не приходится. Всякий интересующийся вопросом знает, что такое в своем практическом осуществлении принцип подчинения движения музыке и передача звуковых длительностей в длительностях пластического движения. Посмотрим же, в чем то новое, что дало нам это удивительное представление, в чем урок далькрозовского «Орфея».

Более всего удивительно во всем этом то, что самое сильное из всех оперно-драматических впечатлений, когда-либо испытанных, дано вам не певцами-артистами, а учениками, и даже учениками, которые учились не пению, а лишь сольфеджио. Как выразился один французский критик, — то, что мы там видели, так же отдалено от «театра» в обычном смысле слова, «как правда от лжи». Это сильно сказано, это может быть обидно многим, но чем обижаться, лучше подумайте, что бы это было, если бы вместо учеников были настоящие артисты с настоящими голосами. Только вот оказались ли бы настоящие артисты способны на такое полное забвение, не скажу — себя, не скажу даже — публики, а на такое полное забвение того, что это представление. Все это была истинная жизнь, жизнь в музыке и с музыкой; но чем это достигнуто? Согласием движения со звуком; никакими распадениями своего «чувства», никакими потугами к переживанию, а истинным переживанием, являющимся неизбежным, естественным следствием совпадения со звуком. Отсутствие в каждом отдельном исполнителе всякого старания о красоте, отсутствие всякой заботы о впечатлении — вот чем достигнуты и красота и впечатление. В течение трех действий ни разу вы не имеете такого ощущения, что перед вами «изображают»: перед вами настоящая жизнь, превращенная в музыку, и великолепная музыка, ставшая жизнью. И не может быть иначе, когда все, до последнего исполнителя, насквозь проникнуты музыкой; они обладают музыкой, как бы сказать, зараз и физически и психически, музыка такой же принцип жизни для них, как движение, как дыхание. Впечатление внутренней красоты, от этого исходящее, неописуемо. Но главное впечатление — естественности; вы забываете, что это искусство самое условное (конвенциональное) из всех искусств, опера, то, в которое труднее всего «поверить», превращено в нечто такое простое, естественное, что оно кажется не творением людей, а

самою жизнью, но только такою жизнью, какую мы еще не видели, возможности которой не предполагали и которая, однако, близка нам как прекрасное цветение нашей же природы, нашего же собственного «я».

Чем же достигается такое претворение жизни в искусство и, в свою очередь, искусства в жизнь? В чем тайна? Только в ритме. Ритмичность движений, то есть совпадение их со звуком, — то единое, всепроникающее, что связывает всех участников в одно общее. Возьмите сцену второго действия — сошествие Орфея в преисподнюю. Чем может быть достигнута та «психологичность», которая отличает эту картину? Как осуществить ту слиянность хора и Орфея, в которой весь смысл сцены? Как достигнуть того, чтобы хор действительно был «реакцией» на мольбу Орфея? Каким иным средством, как только путем ритмического совпадения движений хора с пением Орфея? Орфей поет, он умоляет пропустить его. Адские силы отвечают яростными возгласами, и ничто не сравнимо с потрясающею силой этих повторяющихся «Nein».

Но ведь души человеческие, в аду томящиеся, тоже слышат Орфеево пение. Что же они, будут безучастны? С первого момента появления Орфея, даже еще до его входа, уже при первых лучах света, возвещающего о его приближении, томящиеся души приходят в движение, устанавливающее внешнее выражение того сочувствия, которое сближает их с появляющимся на пороге ада «смертным». И поразительна растущая в единении сила добра, которая мало-помалу подчиняет злые силы преисподней. Непередаваемое впечатление от движения рук, которым хор, внимающий скорбной жалобе Орфея, сопровождает «ритурнель» его арии; все в этом движении: сочувствие, уверение, обещание, благожелание, напутствие — все, что может пробудить песнь тоскующей любви в груди тех, кто в муках ада утончил свою способность к состраданию. Вы ясно понимаете, когда Орфей поет и весь ад под звуки его песни и в согласии с его песнью из яростно бунтующего понемногу превращается в благожелательно прощающий, вы ясно понимаете, что музыка на сцене — не для нас, зрителей-слушателей, а для тех, кто на сцене, — они ее слышат, и они на нее воздействуют, и воздействуют раньше нас и не так, как мы, потому что мы музыку слушаем, а они в музыке живут.

И могу вас уверить, что когда во мраке бунтовавший ад при окончательном нисшествии Орфея озаряется светом, демоны и фурии вместе со «скорбными душами» на коленях тихо и плавно напутствуют героя, «того, что нас победил», — могу вас уверить, что вы забываете, что слушали музыку, смотрели представление.

Вы видели кусок жизни, превращенный в некое священнодействие, — тайны бытия и смерти, любви и ненависти, мольбы и прощения вставали перед вами, казалось бы, в далеких, чуждых, а на самом деле в близких, родственных образах. И только когда Орфей, ищущий, жаждущий, уже прошел дальше со сцены и когда над коленопреклоненным адом опять расстилается мрак и наконец под трепетное умирание скрипок смыкается коленкоровый занавес, тогда только вы отдаете себе отчет, что то, что вы видели, была не подлинная жизнь, а плод человеческой мысли, плод человеческих предначертаний. И все это достигнуто исключительно одним ритмическим совпадением движения с музыкой. Вы слышали пение Орфея, и вы видели по движению хора, что он слышит и слушает музыку Орфея; и то, что вы видели, и то, что вы слышали, было одно и то же, сливалось в одно зрительно-слуховое впечатление, в котором участвовала совокупность всех ваших воспринимательных способностей.

Если кто-нибудь усомнится, что все описанное есть результат только одной ритмичности, то да будет позволено обратить внимание на то, что за исключением этой ритмичности во всем спектакле и не было других средств воздействия. Я уже указал, что весь хор состоял из учеников, даже не учившихся специально пению. Только роли Орфея и Эвридики были поручены настоящим певцам (о роли Амура скажем, когда будем говорить о роли света в спектакле). Нет, прежде всего поражает в этом представлении простота, даже бедность внешних средств. Обстановки — никакой: серый и синий коленкор в виде занавесей, на разных планах опускающихся над лестницами, ступенями и площадками, обтянутыми темно-синим сукном. Костюмы? Только несколько «плакальщиц» в первом и последнем действии, одетые в древнегреческие хитоны, да сам Орфей, в хитоне и с повязкой на голове, а все остальные в обычных гимнастических костюмах, тех самых, в которых являются на уроки ритмической гимнастики: фурии и демоны — в трико, «скорбные души» — в халатах. И как это становится безразлично, во что «актеры» одеты, когда на сцене люди, искренно чувствующие, с музыкой слиянные. И как жалки становятся обстановочные потуги всех европейских сцен перед этим величественным в своей простоте отказом от эффектов.

Декорации (если можно применить это слово) нашего соотечественника Зальцмана совершенно упраздняют живопись. Ряд платформ, ряд завес и на разных планах скрещивающиеся лестницы. Общий преобладающий цвет — темно-синий. В первой картине как бы коридором уходящие в глубь сцены кулисные завесы. Во второй — ряд платформ и над ними высокая лестница,

спускающаяся из царства наружного света. В третьей картине — платформы и лестницы на фоне бело-зеленого, просвечивающего коленкора. Можно не совсем согласиться с архитектурной планировкой «Ада», в котором не довольно чувствуется сводов, не хватает поддерживающих масс; можно также не соглашаться с теми двумя вертикальными полосами белого в складках коленкора, которым «Елисейские поля» делятся на три части, — в них чувствуется матерчатость, и они недостаточно «конструктивны». Но нельзя не признать, что никакая живопись не перенесла бы вас в такое настроение каких-то несуществующих, неведомых стран, как эти простые декоративные средства, сводящие всю «декорацию» к ощущениям линий и света. Теперь о роли света.

Одна только сила, помимо человека и музыки, еще участвовала в спектакле, это — свет.

Кто не видел, не может себе представить, что дает участие света, его нарастаний и ослаблений, в нарастаниях и ослаблениях музыки, — одновременность и согласие динамизма светового с звуковым. Не следует, конечно, эти «световые эффекты» смешивать с теми попытками сделать из света новый инструмент симфонического оркестра, которые за последнее время занимают некоторых композиторов. Ведь свет как таковой невидим; мы видим лишь освещенные или светящиеся предметы, а не самый свет: следовательно, вводить световые эффекты в симфонию значит не что иное, как освещать концертную залу и сидящую в ней публику. Сомнительно, чтобы это могло дать какое-нибудь сгущение музыкального впечатления. Но когда свет меркнет над картинами злобы людской и душевного мрака, когда он озаряет картины радости и счастья или когда он вместе с музыкальными crescendo растет и разрешается в сиянии над картинами победы и торжества, тогда иное дело. Но описывать это не беремся; как сказал Данте: «Перо выпадет из руки…»

Одно из самых интересных применений света — роль Амура. Певица, которой она поручена, ни разу не выходила, Амур был невидим. Вместо появления обычного травести с крылышками и колчаном за спиной мы слышали за сценой пение, а на сцене видели усиление света, который пропадал, когда пение умолкало. Представить себе это, конечно, довольно трудно, если не знать, какова была в это время сама сцена.

Ряд кулис из темно-синих занавесей, впереди довольно раздвинутых, а в глубину все суживающихся, образует как бы синий высокий коридор, в котором в глубину сцены поднимается высокая, синим сукном обитая лестница. Все это без резко очерченных линий уходит вглубь, пропадает в полумраке, и

лестница, первые ступени которой видны на первом плане, собственно, только угадывается в темном коридоре, образуемом синими занавесями. В этом таинственном пространстве внезапно появляющийся свет Амура, конечно, поражает неожиданностью своего вмешательства. Но высшая степень неожиданности — это когда после исчезновения Амура, при торжественном нарастании, последние занавеси в глубине, на самом верху лестницы, вдруг раздвигаются; открывается светящаяся щель такой световой силы, что вся остальная сцена погружается во мрак. Победно-торжественные звуки оркестра поднимают чело просыпающегося к новой жизни Орфея, и, ритмически беря ступень за ступенью, с распростертыми руками восходит он из мрака земных скорбей к свету потусторонних обещаний.

Трудно, очень трудно передавать впечатления того, что надо видеть и слышать…

Может быть, самое потрясающее из всех впечатлений этого удивительного вечера — это заключительная сцена. Далькроз здесь отступил от Глюка. И как хорошо сделал! Что может быть неудачнее в смысле драматического действия, чем этот обязательный по понятиям восемнадцатого века апофеоз Эвридики, новое появление Амура и балет бракосочетания. Вот что сделал Далькроз вместо этого. Судите сами. Когда Орфей выводит Эвридику из Елисейских полей (они ступенями и площадками идут из глубины к авансцене), сзади них постепенно смыкается занавес. Перед этим занавесом на последней площадке останавливается Эвридика, а Орфей сошел вниз. Эвридика умоляет его оглянуться; он оборачивается — и в это же мгновение Эвридика пропадает в складках завесы и в густом мраке, застилающем сцену. Ничто не может передать впечатления обезумел ого горя и растерянности, с какой Орфей мечется перед этим пустым местом, где была Эвридика: так мотылек бьется о прозрачное препятствие оконного стекла, за которым чует свое счастье… И вот он остается один: знаменитая ария «J'ai perdu mon Euridice!» — «Ach, ich habe Sie verloren!» Три раза возвращается скорбный мотив. Г-жа Лейснер, приглашенная для этой роли из берлинской оперы, дала нечто удивительное. Во-первых, она так вошла в смысл хеллерауского исполнения, так прониклась духом школы, духом учителя и учеников, что казалась старшим товарищем среди прочих исполнителей. Пластичная, радостная, сияющая, она была центром этой семьи. Она прекрасно поет, с классической простотой и человечностью. И, конечно, самое удивительное в ее исполнении была последняя ария: все три куплета она пела по-иному. В первый раз — как бы увядшая, стояла она перед опустевшим местом, вялая, как плакучая ива. Во

второй раз — с порывом отчаяния выходила вперед. В третий раз — она падала наземь и начинала арию лежа на земле, лицом к земле, как маленький ребенок… Понемногу она вставала, чтобы с последними нотами окончательно упасть под гнетом горя и отчаяния. Вот тут начиналась та перемена, которую внес Далькроз. Над лежащим во прахе Орфеем раздавались звуки того первого хора, с которого начинается опера. С двух сторон выходили те же плакальщицы, что в начале сопровождали его плач над усопшей Эвридикой. Та же музыка, те же движения, та же картина с тем же лежащим на земле Орфеем. Понимаете, насколько это глубже и правдивее, чем балетный апофеоз бракосочетания. Трудно передать впечатление горя, которое дает это возвращение хора. И сам этот хор! Он был невидим, он был спрятан внизу вместе с оркестром: и эта невидимость его придавала его пению какой-то таинственный характер — вздох народа, плач земли. И пока замирал этот плач над горем Орфея, с двух сторон сцены из складок собранного занавеса тихо вышли две женские фигуры — такие же в хитоны одетые плакальщицы, какие и на сцене. Тихонько подвигались они к середине и медленно вели за собой тяжелые складки высокой завесы… Завеса смыкалась… Медленно суживалась щель… Обе женские фигуры наконец сошлись на середине и скрылись за сомкнувшимися складками. Перед нами коленкоровый занавес. Это далькрозовское изменение удивительно замыкает всю драму. Как концы ожерелья были первая и последняя сцены. И всю оперу можно было бы назвать не «Орфей», а «Сон Орфея»: ему приснилось, что боги позволили снова увидеть Эвридику, но — он проснулся…

Я счел долгом остановиться на хеллерауском «Орфее». Он заслуживает закрепления в памяти, во-первых, за все, что он нам дал, во-вторых, как нечто, что никогда уже не повторится. Он не может повториться в другом месте, а в Хеллерау он не повторится. Тот Хеллерау, который мы знали до войны, ушел, исчез, потух, как потухает на экране картина, когда гаснет фонарь. Хеллерау потух. Он есть, он будет, но он будет другой: это будет школа. Тот Хеллерау бьш кипучий мир новых исканий, широких стремлений; туда стекались ручьи живой воды, оттуда излучались идеи. Осенью 1913 года Вольф Дорн возымел не совсем счастливую, по-моему, мысль поставить в хеллерауском доме «Благовещенье» Поля Клоделя. Не ради описания этой постановки упоминаю факт, а ради того, что здесь, накануне войны, назрела как будто последняя степень интереса к хеллерауским начинаниям, к хеллераускому «новому слову». Казалось, все было готово для быстрого, плодотворного

распространения, — сердца были завоеваны, души заражены, энергии пробуждены. Целый ряд выдающихся театральных деятелей из Франции приехали со специальной целью изучить хеллерауский зал. Вице-президент Осеннего салона, Плюме, был занят мыслью о постройке подобного зала в Париже. Д-р Буше хотел, по случаю двухсотлетия Глюка, повторить в Париже «Орфея» в постановке Далькроза со всеми световыми приспособлениями Зальцмана. Известный режиссер Люнье-По также бродил вокруг хеллерауского зала. Директор Театра Антуана пригласил Далькроза написать музыку и ритмически поставить у него в Париже одну из комедий Шекспира — «Сон в летнюю ночь» или «Двенадцатую ночь».

Да, все это было осенью 1913 года, но после зимы наступило лето 1914-го… Теперешнему Хеллерау не подняться на свою прежнюю международную высоту. Это будет школа, добросовестная, но не раскрыватель широких возможностей, далеких горизонтов; да и жизнь школы вряд ли будет блестяща. Вряд ли современный немец, потрясенный в своем благосостоянии, напуганный событиями, осторожный, подозрительный, вряд ли найдет в себе столько творческой свежести, чтобы поддержать малопонятное с практически близорукой точки зрения дело… Далькроз находится в новых условиях работы, каких — не знаю. Но думаю, что, предоставленный себе, не связанный контрактными обязательствами, музыкальный Песталоцци сосредоточится более на воспитательной стороне своей системы, нежели на художественно-сценических ее применениях.

На этом заканчиваю первую часть своих «Воспоминаний». На этом кончаю «Лавры». Кончаю, но не расстаюсь с ними. Никогда не выйду из-под таинственной сени. И в «Странствиях» будет сопровождать меня крепкий запах лоснящегося листа, и в «Родине» будет утешать меня его священный шелест. Если я начал свой труд, если я его продолжал; если в тех ужасных условиях, в которых живу, я мог его начать и мог его продолжать; если, несмотря на все, что пережито и перетерплено, чувствую себя моложе, чем был, если, потеряв все, чувствую себя богаче, чем прежде; если взор мой светел, душа горит и ум работает, то этим обязан я Лавру, — никогда его не забывал. Но и он может быть покоен: не запылю лоснящихся листов, не оскорблю священный шелест. Я многое в грязь побросал, я многое вкруг себя раскидал, многое отдал на съеденье, —

Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

1923

notes

Примечания

1

Впоследствии Большой театр был объявлен опасным, он был назначен к слому. Однако когда приступили к работе, он оказался настолько крепок, что никакая сила не брала его: театр был испорчен, но разрушить его не могли. К тому времени русская опера была переведена в Мариинский театр. Император Александр III подарил стены Большого театра Русскому музыкальному обществу под консерваторию. Так погиб один из лучших театров в Европе…

2

Когда-то я подробно разбирал вопрос о применении ритмического принципа в опере — в статье «Оперные размышления», напечатанной в последнем номере журнала «Музыкальный современник», в последнем номере перед революцией. Какой прелестный был журнал. Если бы в каждой области знания и искусства был в России такой журнал, я бы сказал — вот культурная страна. Но он погиб, как и все прочее культурное. Издавал его сын Римского-Корсакова, Андрей Николаевич.